

AMOR MUTUUS

Annibale Carraccis Galleria-Farnese-Fresken
und das Bild-Denken der Renaissance

VON
ALFONS RECKERMANN



1991

BÖHLAU VERLAG KÖLN WIEN

Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft, Bonn-Bad Godesberg

CIP-Titelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Reckermann, Alfons:

Amor mutuus : Annibale Carracci's Galleria-Farnese-Fresken und das Bild-Denken der Renaissance / von Alfons Reckermann. – Köln ; Wien : Böhlau, 1991
(Pictura et poesis ; Bd. 3)

ISBN 3-412-01589-X

NE: GT

Copyright © 1991 by Böhlau Verlag GmbH & Cie, Köln

Verwendung des Dispositionsschemas aus I. Marzik, Galleria Farnese,
mit freundlicher Genehmigung des Gebr. Mann Verlages GmbH & Co KG, Berlin.

Alle Rechte vorbehalten

Ohne schriftliche Genehmigung des Verlages ist es nicht gestattet, das Werk unter Verwendung mechanischer, elektronischer und anderer Systeme in irgendeiner Weise zu verarbeiten und zu verbreiten. Insbesondere vorbehalten sind die Rechte der Vervielfältigung – auch von Teilen des Werkes – auf photomechanischem oder ähnlichem Wege, der tontechnischen Wiedergabe, des Vortrags, der Funk- und Fernsehendung, der Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen, der Übersetzung und der literarischen oder anderweitigen Bearbeitung.

Gesamtherstellung: Bercker, Kevelaer

Printed in Germany
ISBN 3-412-01589-X

1-91/2511

Η ΚΑΛΗ ΛΑΒΕΤΩ

Korrigenda

S.38, Zeile 1: statt Parme *Parma*

S.44, Zeile 31: statt im *in*

S.51, Zeile 28: statt Seiende *Seienden*

S.76, letzte Zeile: statt anderen *andere*

S.77, Zeile 16: statt nateroe *naturae*

S.161, Zeile 14: statt menschlichen *menschlichem*

S.170, Zeile 22: ergänze: *die* nach Gnudi

INHALT

| | |
|--|-----|
| Vorwort | IX |
| Abkürzungen | XI |
| Einleitung | 1 |
| I. Die Galleria Farnese im Spiegel ihrer Interpretationsgeschichte | 11 |
| 1. Die Interpretation Agucchis und ihre Erweiterung durch Bellori | 11 |
| 2. Belloris Deutung wird zurückgewiesen | 19 |
| 3. Voraussetzungen des Kunstprinzips von Annibale Carracci werden wiederentdeckt | 28 |
| 4. Zur Notwendigkeit einer Bekräftigung und Erweiterung des Deutungsschemas von Agucchi und Bellori – Ciceros „optimum genus dicendi“ | 42 |
| II. Der Mythos als verdeckte Darstellung philosophischer Wahrheit („integumentum veritatis“) und als Ausdrucksform rhetorischer „dissimulatio“ | 61 |
| 1. Das mythische Bild als „integumentum veritatis“ in der platonischen Tradition negativer Dialektik und Theologie | 64 |
| 2. Das mythische Bild als „translatio verbi“ durch das Stilmittel der „dissimulatio“ und als Ausdrucksform des „serio ludere“ | 77 |
| 3. Das Interesse der Florentiner Neuplatoniker an der Vieldeutigkeit des mythischen Bildes | 82 |
| III. Die Liebesphilosophie des Florentiner Neuplatonismus als geistiges Zentrum des ikonographischen Programms der Galleria Farnese | 88 |
| IV. Der Zusammenhang von Liebe und Tugend | 98 |
| Die Perseus-Fresken der Galerie | 98 |
| V. Polyphem und Galatea | 104 |
| Die Gefahren des „amor ferinus“ | 104 |
| VI. Zur Liebeslehre der Tondi | 108 |
| 1. Hermaphroditus und Salmacis | 110 |
| 2. Pan und Syrinx | 114 |

| | |
|---|-------------|
| VII. Aurora und Cephalus | 118 |
| Die Zurückweisung der göttlichen Liebe | 118 |
| VIII. Der Seethiasos der Thetis | 121 |
| Die Feier des Liebesbundes zwischen Göttern und Menschen | 121 |
| IX. Jupiter und Juno | 128 |
| Die metaphysische Begründung des „amor mutuus“ | 128 |
| 1. Die kosmologische Deutung der „Heiligen Hochzeit“ in der Stoa und ihre platonisierende Erweiterung bei Philon | 132 |
| 2. Die pythagoreische Deutung der „Heiligen Hochzeit“, ihre Wirkungen bei Philon und die Möglichkeit einer Auseinandersetzung Carraccis mit dem Schöpfergott Michelangelo | 134 |
| 3. Die Deutung der „Heiligen Hochzeit“ in der mythologischen Theologie des Proklos | 140 |
| 4. Das Jupiter-Juno-Fresko im Kontext der Galerie | 147 |
| X. Die Fresken im Gewölbescheitel | 154 |
| 1. Pans Opfer an Diana | 155 |
| 2. Paris und Merkur. Die Aufforderung zum „bonum iudicium“ und seine exemplarische Verwirklichung in der Kunst | 158 |
| 3. „Sobria ebrietas“. Der Triumphzug von Dionysos und Ariadne | 172 |
| XI. Der Freskenzyklus der Galleria Farnese als Lobrede auf die vollendete „ars amandi“ und als Äquivalent zum Prinzip kosmologischer Rationalität | 181 |
| Literaturverzeichnis | 192 |
| Index der literarischen Quellen | 197 |
| Index der genera mythologica | 201 |
| Index der Begriffe und Sachen | 203 |
| Personenregister mit Stichwortverzeichnis | 213 |
| Abbildungsverzeichnis | 225 |
| Dispositionsschema | 229 |
| Tafeln | nach S. 229 |

VORWORT

Das vorliegende Buch über das ikonographische Programm und das von ihm realisierte sowie vom Maler umgesetzte Bild-Denken entstammt nicht der Feder eines professionellen Kunsthistorikers. Es ist vielmehr aus der Perspektive philosophiehistorischer Fragen geschrieben, die sich primär auf die Voraussetzungen des Bild-Denkens beziehen, das im Zentrum der Planungen für die Ausstattung der Galleria Farnese als wirksam angenommen wird. Trotzdem hoffe ich, daß der spezifische und in sich notwendig einseitige Deutungsansatz meines Buches auch für Fragen und Methoden jenes Faches offen ist, das mit Recht die primäre Zuständigkeit für die Interpretation des Hauptwerks von Annibale Carracci und seinen Mitarbeitern beansprucht. Es war nicht meine Absicht, einem anderen Fach Deutungsvorschriften zu machen, sondern ich wollte zeigen, welchen spezifischen Beitrag die Philosophie zu einem besseren Verständnis des hier thematisierten Freskenzyklus leisten kann.

Darüber hinaus nutze ich das Vorwort, um denen zu danken, die mich bei der Fertigstellung und bei der Drucklegung dieses Buches nachhaltig unterstützt haben. Herrn Prof. Dr. Werner Beierwaltes danke ich dafür, daß er mich trotz meiner Okkupation durch eine Habilitation im Fach Philosophie immer wieder ermutigt hat, ein interdisziplinär angelegtes und deshalb besonders risikobehaftetes Buch wie das vorliegende zu schreiben. Herr Prof. Dr. Friedrich Ohly hat sich intensiv um das Manuskript gekümmert und zugleich die maßgeblichen Weichen für seine Drucklegung gestellt. Herr Dr. Peter Diemer vom Kunsthistorischen Zentral-Institut (München) hat mich mit größter Geduld in allen technischen und rechtlichen Fragen der Abbildungsbeschaffung beraten. Allen Institutionen, die Abbildungsrechte gewährt haben – sie sind dem Abbildungsverzeichnis zu entnehmen – sei ebenfalls herzlich gedankt, besonders Herrn Prof. Dr. Konrad Oberhuber, dem Direktor der Albertina in Wien, und Frau Wiebke Tomaschek, der Photographin der Staatlichen Graphischen Sammlung in München. Ganz besonders hat mich Frau Dr. Iris Marzik bei der Bildbeschaffung für mein Buch unterstützt, indem sie mir in der großzügigsten Weise Fotoabzüge zur Verfügung gestellt hat. Ihr danke ich auch für die Erlaubnis, das Dispositionsschema für die Verteilung der Fresken und Bildmotive im Raumkörper der Galerie zu übernehmen, das sie ihrem eigenen Buch über die Galleria Farnese angefügt hat. Dank gilt schließlich den Herausgebern der Reihe „Pictura et Poesis“, insbesondere Frau Prof. Dr. Christel Meier, für die Bereitschaft zur Publikation meines Buches. Der Deutschen Forschungsgemeinschaft danke ich für einen großzügigen Druckkostenzuschuß und dem Böhlau-Verlag für die technische Betreuung der Publikation.

Zuletzt noch ein Hinweis für diejenigen, die mit eigenen Augen einen Zugang zu den hier besprochenen Fresken finden wollen. Die Galleria Farnese ist leider

nur unter großen Schwierigkeiten zu betreten; aber es gibt zum Glück die hervorragenden Aufnahmen von Giuseppe Schiavinotto, und zwar in dem Band „Gli Amori degli Dei. Nuove indagini sulla Galleria Farnese“, Rom 1987. Manches, was im vorliegenden Buch über die Kolorierungskünste Annibale Carraccis zu lesen ist, läßt sich erst im Blick auf die faszinierenden Farbaufnahmen Schiavinottos nachvollziehen.

Das Buch selber möchte ich meiner Frau widmen: ἡ καλὴ λαβέτω.

ABKÜRZUNGEN UND ANGABEN ZUR ZITIERWEISE NACH DEN ABGEKÜRZTEN AUSGABEN

A

Marsile Ficin, *Commentaire sur le Banquet de Platon*, ed. et trad. par Raymond Marcel, Paris 1956. Mit der römischen Ziffer wird die Rede, mit der arabischen das Kapitel, mit der nach dem Komma folgenden arabischen Ziffer die Seite dieser Ausgabe bezeichnet.

Agucchi, Trattato

Giovanni Battista Agucchi, *Trattato della Pittura*, in: Denis Mahon, *Studies in Seicento Art and Theory*, London 1947, Appendix I, 241 ff.

Bellori

Giovan Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Roma 1672. Zitiert nach der Ausgabe von Evelina Borea, Torino 1976, unter Angabe der Originalpaginierung von 1672.

Cartari

Vincenzo Cartari, *Le imagini de i dei de gli antichi*, Venetiis 1567 (Neudruck New York und London 1976. The Renaissance and the Gods. A Garland Series)

Comes

Natalis Comes, *Mythologiae sive explicationum fabularum libri decem*, Venetiis 1567 (Neudruck New York und London 1976. The Renaissance and the Gods. A Garland Series)

Cornutus

Lucius Annaeus C. Cornutus, *De natura deorum*, rec. T. Osann, Göttingen 1884. Die römische Ziffer bezeichnet das Kapitel, die arabische die Seitenzahl dieser Ausgabe.

De dignitate

Giovanni Pico della Mirandola, *De dignitate hominis*, engl. v. Eugenio Garin, lat. u. dt. hrsg. v. Joachim Dyck u. Günther List, dt. Übers. v. Hans H. Reich, Bad Homburg v. d. H., Berlin u. Zürich 1968.

Garin

Giovanni Pico della Mirandola, *De dignitate hominis, Heptaplus, De ente et uno etc.*, ed. Eugenio Garin, Firenze 1942.

Gyraldus

Lilio Gregorio Gyraldi, *De deis gentium varia et multiplex historia*, Basel 1548 (Neudruck New York und London 1976. The Renaissance and the Gods. A Garland Series)

in Phil.

Marsilio Ficino, *The Philebus Commentary*, ed. and transl. by Michael John B. Allen, Berkeley, Los Angeles und London 1975. Es wird jeweils auf die Seitenzahl dieser Ausgabe verwiesen.

in Remp.

Proclus, *In Platonis Rem publicam commentarii*, ed. Wilhelm Kroll, Leipzig 1899–1921, 2 Bde. Die römische Ziffer verweist auf den Band, die erste arabische auf die Seite, die zweite auf die zitierte Zeile.

m Tim.

Proclus, *In Platonis Timaeum commentarii*, ed. Ernst Diehl, Leipzig 1903–06, 3 Bde. Zitierweise wie *m Remp.*

JWCI

Journal of the Warburg and Courtauld Institutes.

Mahon

Denis Mahon, *Studies in Seicento Art and Theory*, London 1947.

Martin

John Rupert Martin, *The Farnese Gallery*, Princeton 1965.

Opera

Marsilius Ficinus, *Opera omnia*, Basel 1576.

PI

Marsile Ficin, *Théologie Platonicienne de l'immortalité des âmes*, ed. et trad. par Raymond Marcel, Paris 1964–70, 3 Bde. Zunächst wird auf Buch und Kapitel des Textes, dann auf Band und Seitenzahl dieser Ausgabe verwiesen (jeweils durch röm. u. arab. Ziffer).

SVF

Stoicorum Veterum Fragmenta, ed. Hans von Arnim, Leipzig 1903–24, 4 Bde. Es wird auf den Band und auf die Nummer des Fragments verwiesen.

S.–W.

Proclus, *Théologie Platonicienne*, Texte ed. et trad. par H. D. Saffrey et L. G. Westerink, Paris 1968–1987, bislang 5 Bde. (Buch I–V). Es wird zunächst auf Buch und Kapitel des Textes, dann nach der Sigel S.–W. auf Band und Seite dieser Ausgabe verwiesen.

Theol. Plat.

Proclus, *Théologie Platonicienne*, wie S.–W.

Tietze

Hans Tietze, *Annibale Carraccis Galene im Palazzo Farnese und seine römische Werkstatt*, Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 26 (1906/07), 49–182.

Utrechter Ausgabe

Petrus Berchorius, *Ovidius moralizatus = Reductorium morale liber XI*, hrsg. vom Instituut voor Latijn der Rijksuniv. Utrecht, Utrecht 1962.

Wind, *Heidnische Mysterien*

Edgar Wind, *Heidnische Mysterien in der Renaissance*, Frankfurt/Main 1981.

EINLEITUNG

Ein Buch über die Bedeutung dessen, was im Freskenzyklus der Galleria Farnese sinnlich betörende Gegenwart wird, läßt sich kaum treffender eröffnen als mit der Erinnerung an Lukians „Redner von Profession“, der „beim Anblick eines so außerordentlich großen, so ungemein schönen, so wohl erleuchteten, von so vielem Golde schimmernden und mit so herrlichen Gemälden ausgeschmückten Saales ... von einer unwiderstehlichen Lust ergriffen“ wird, „eine Rede in ihm zu halten“, die dem Gegenstand seiner Bewunderung gerecht wird¹. Dem Leser soll damit nicht nahegelegt werden, er möge das vorliegende Buch einseitig der Gattung literarischer Lobreden zuordnen, die Lukian durch exuberante Realisierung parodiert und dadurch unglaublich gemacht hat. Dennoch ist die reflektierte Bezugnahme auf einige Charakteristika der antiken Literatur zum Preis ausgezeichneten Kunstwerke („ekphrasis“) in einem Buch über die Galleria Farnese durch folgende Überlegung zu rechtfertigen.

Als besondere Variante des rhetorischen „genus demonstrativum“ möchte die Lobrede auf ein schönes Werk der Kunst dem Hörer ein glaubwürdiges Bild von den Dingen vor Augen stellen, die er als vorbildlich beurteilen soll². Dies geschieht zum einen durch sorgfältige Beschreibung der sinnenfälligen Schönheiten³, zum anderen durch die Erklärung des in ihnen veranschaulichten Inhalts. Eine solche Erläuterung ist insbesondere dann erforderlich, wenn sich wie in Lukians „schönem Saal“ „das Vollendete der Kunst mit dem Nützlichen der alten Geschichte vereinigt“⁴. Dabei ist die Erwägung des „Nützlichen“ kein Selbstzweck, der sich über das Gesehene hinwegsetzt und es in gedankliche Konstrukte verwandelt, sondern sie dient der Beseitigung von Hindernissen, die dem unmittelbaren „Genuß“ eines schwer verständlichen Kunstwerks entgegenstehen. Sie treten vor allem dann auf, wenn Bilder in einer auf den ersten Blick nicht nachvollziehbaren Weise auf literarische Texte anspielen, die nur durch sorgfältige Interpretation „nützliche“ Lehren preisgeben. Vor allem die ikonographische Forschung hat sich die Interpretation komplexer Bild-Text-Beziehungen zur Aufgabe gemacht⁵. Sie steht mit ihrem Deutungsansatz jedoch fast

¹) Lucianus, *De domo* 1, zitiert nach der Übersetzung von Christoph Martin Wieland = Lukian, *Werke in drei Bänden*, hrsg. v. Jürgen Werner u. Herbert Gremer-Mai, Berlin u. Weimar ²1981, Bd. III, 422.

²) Zur ernst gemeinten Lobrede, die „dem wirklich Schönen“ gilt, und zu ihrer Einbindung in das „genus demonstrativum“ vgl. Heinrich Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, 2 Bände, München 1962, Bd. I, §§ 239–254, insbes. § 241, S. 131.

³) Priscianus grammaticus, *Præexercitamenta ex Hermogene versa* (ed. Carl Halm), 12: „descriptio est oratio colligens et præsentans oculis quod demonstrat“.

⁴) Lucianus, *De domo* 21, Wieland ² O. Bd. III, 412.

⁵) Edgar Wind (*Bellini's Feast of the Gods*, Cambridge, Mass., 1948, 1) hat eine Maxime formuliert, die für ikonographische Forschung stets leitend sein sollte: „A literary allusion destructs our vision – until it is understood“. Ähnlich wie die Bemerkung Goethes, nach der man nur das zu sehen

zwangsläufig in einer nicht immer sorgfältig genug bedachten Konkurrenz mit der bei Lukian zurecht beschworenen „Wollust . . . , die sich uns durch die Augen mitteilt“. Seine zur Ernüchterung stimmende Bemerkung, daß „Wörter niemals Kraft genug haben, zu siegen, wenn sie mit den Augen kämpfen“, läßt sich nur dann relativieren, wenn man die Schönheit eines vollkommenen Kunstwerks als ein sprachanaloges Gebilde auffassen darf. Die Sprache eines Werks der bildenden Kunst läßt sich jedoch nicht wie ein systematisch gegliederter Zusammenhang aus eindeutigen Aussagesätzen behandeln. Vielmehr sollen Überlegungen zu seiner Aussageabsicht das Wahrnehmungsvermögen des Betrachters bis zu dem Grad verschärfen, der zur Beachtung der im Bild erklingenden Rede erforderlich ist. Lukians Redner trifft ein wichtiges Merkmal nicht nur antiker Malerei, wenn er den Betrachter davor warnt, sich von optischen Reizen „überschwemmen“ zu lassen. Er soll vielmehr imstande sein, seinen Charakter als „animal rationale“ auch gegenüber sinnenfällig betörenden Bildern zu wahren und ihre Schönheiten als bedeutungstragende Elemente einer Rede zu verstehen, die freilich mit den besonderen Mitteln der Kunst „gesprochen oder vorgelesen“ wird und die sich im besonderen Fall auf nichts Geringeres als auf „das Nützliche der alten Geschichte“ beziehen kann⁶. In Lukians „Lobrede auf einen schönen Saal“ ist also ein ganz bestimmtes Verfahren des Bild-Denkens vorausgesetzt, bei dem optische Reize und gedankliche Konzepte, Form und Inhalt oder, in der Terminologie Kants, Sinnlichkeit und Verstand nicht im Verhältnis des Gegensatzes stehen, sondern sich wechselseitig in ihrer unaufhebbaren Verschiedenheit zur Bekräftigung einer ihnen gemeinsam anvertrauten Aussageabsicht zusammenschließen. Derartige Beziehungen zwischen Form und Inhalt werden nicht willkürlich hergestellt, sondern sie verfolgen nach den Regeln eines bereits in der Antike begründeten Bild-Denkens die Absicht, durch einen Verbund aus Denk-Bildern einen Gedanken auszudrücken, der in anderer Form nicht angemessen dargestellt werden kann und der es verdient, durch Mittel veranschaulicht zu werden, die zugleich mit dem Verstand auch das Empfindungsvermögen des Betrachters ansprechen, so daß sich der Gehalt des in bildhafter Rede Vermittelten nicht mehr vergessen läßt. Dieser Form des Bild-Denkens ist im vorliegenden Buch besondere Aufmerksamkeit gewidmet.

Lukians Redner preist einen Saal, der als das repräsentative Glanzstück eines vornehmen Patrizierhauses mit einer Fülle mythologischer Fresken geschmückt ist. Der Gedanke, daß diese Bilder „nützliche“ Lehren enthalten, muß als die Voraussetzung dafür aufgefaßt werden, daß seit der Renaissance Bilder und Bilder-Zyklen in Auftrag gegeben werden, die mit Hilfe mythologischer Sujets eine ganz bestimmte Lebensweisheit veranschaulichen wollen. Für die Auftraggeber solcher Zyklen entfaltet der Mythos nicht primär auf seiner narrativen.

vermag, „was man schon weiß und versteht“ (Friedrich von Müller, *Unterhaltungen mit Goethe*, Krit. Ausg. v. Ernst Grumach, Weimar 1956, 35), verweist sie auf ein methodisches Ideal allen reflexiver Umgangs mit Werken der Kunst, die doch primär gesehen werden wollen. Es wäre verwirklicht in einer Form des Denkens, die eine Steigerung der sinnlichen Wahrnehmungsfähigkeit zur Folge hätte.

⁶) wie Anm. 4: „τῆς γὰρ τέχνης τὸ ἀκριβὲς καὶ τῆς ἱστορίας μετὰ τοῦ ἀρχαίου τοῦ ὁρίζουσιν...“

sondern auf seiner argumentativen Ebene nachahmenswerte „exempla“ menschlichen Handelns, so daß die mythische Dichtung in Analogie zur politischen Geschichtsschreibung die Rolle einer „magistra vitae“ übernehmen kann⁷. In dieser Funktion überbietet der Mythos sogar die „historia“ im engeren Sinn, weil er als Produkt der Dichtung nicht nur besondere Ereignisse, sondern zugleich etwas Allgemeines zum Inhalt hat⁸.

Die Verbildlichung mythischer Handlungen mußte einer Kultur entgegenkommen, die das Erzählen von Mythen als das Entwerfen von „sprechenden Bildern“ verstanden und die in keinem Geringeren als in Homer „den größten aller Maler“ gesehen hat, der selbst einen Euphranor und Apelles in den Schatten stellt⁹. Die Renaissance bezieht sich mit dieser Auffassung nicht nur auf den aristotelischen Begriff der „poiesis“, sondern ebenso auf das spätantike Verständnis des Mythos als der Verbildlichung einer genuin philosophischen bzw. theologischen Wahrheit, also von ethischen Maximen, naturphilosophischen Sätzen oder Aussagen, die auf die höchsten Prinzipien des Seienden insgesamt anspielen¹⁰. Das mythische „Bild“ kann sogar alle drei Aspekte einer derartigen Wahrheit zu einer „nützlichen“ Lehre von hochgradiger Komplexität und viel-

⁷) Den Topos „historia magistra vitae“ hat Cicero ausgebildet: *De dicatone* 1,50 und *De oratore* II 36. Vgl. dazu Reinhard Koselleck, „*Historia Magistra Vitae*“, in: Ders., *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt/M. 1979, 38–66, Zur Aufnahme des Begriffs „istoria“ in die Renaissance-Theorie der Malerei (vgl. insbesondere Leon Battista Alberti, *Della pittura*, Buch 2 und 3) vgl. John R. Spencer, „*Ut Rhetorica Pictura*“, A Study in Quattrocento Theory of Painting, *JWCI* 22 (1957), 26–44, insbes. 38 f. und 42 f. sowie Hans Belting, *Giozanni Bellini, Picta. Ikone und Bilderzählung in der venezianischen Malerei*, Frankfurt/M. 1985, 31 ff.

⁸) Aristoteles, *De arte poetica* 9, 1451b 5 ff. und *Metaphysica* A, 982b 18 f.: „Der Freund des Mythos ist auch in gewisser Weise Philosoph“. Für die Renaissance typisch ist die Umkehrung dieses Satzes bei Angelo Poliziano: „philosophus natura philomythus, id est fabulae studiosus est“. (*Prælectio in prima Aristotelis Analytica*, zit. nach August Buck, *Der Orpheus-Mythos in der italienischen Renaissance*, Schriften und Vorträge des Petrarca-Instituts Köln XV, Krefeld 1961, 30, Anm. 9.).

⁹) Lucianus, *Imagines* 8. Zu diesem Satz und zu seiner Wirkungsgeschichte in der Renaissance-Kunst und Kunsttheorie vgl. Rensselaer W. Lee, „*Ut Pictura Poiesis*“, The Humanistic Theory of Painting, *The Art Bulletin* 22 (1940), 197 ff. Noch bei Torquato Tasso gilt vor allem der Dichter des Epos, als „pittore parlante“: *Discorsi del poema eroico* II, in: Ders., *Scritti sull'arte poetica*, a cura di Ettore Mazzali, Torino 1977 I, 182.

¹⁰) Torquato Tasso, *Discorsi...*, a.a.O.: „ma dobbiam dir piu tosto che sia (sc. il poeta) facitore de l'imagini a guisa d'un parlante pittore, ed in cio simile al divino teologo che forma l'imagini e comanda che si facciano; e se la dialettica e la metafisica, la qual' era la divina filosofia de' gentili, hanno tanta conformita che furono da gli antichi stimate l'istessa, non e meraviglia che 'l poeta sia quasi il medesimo che e il teologo e il dialetico“. Zu dieser Stelle vgl. Ernst H. Gombrich, „*Icones Symbolicae*“, *Philosophies of Symbolism and their Bearing on Art*, in: Ders., *Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance* II, London 1971, 157 f. Der hier bereits anklingende Gedanke einer weitgehenden Identität von Dichtung, Malerei, Metaphysik, Dialektik und Theologie ist eines der zentralen Motive des Bild-Denkens der Renaissance und deshalb auch eines der Leitmotive des vorliegenden Buches. Um Mißverständnisse zu vermeiden, sei betont, daß der Begriff „Theologie“ in dieser Arbeit grundsätzlich im aristotelischen Sinne verwendet wird. Die „theoretische Wissenschaft“ (ἐπιστήμη θεωρητική), die erst nach Aristoteles als „Metaphysik“ bezeichnet wird, ist identisch mit der „theologischen Wissenschaft“ (ἐπιστήμη θεολογική), weil sich die Frage nach dem einen Grund aller Mannigfaltigkeit auf das Göttliche par excellence bezieht. Vgl. dazu die Hinweise von Werner Beierwaltes, *Platonismus und Idealismus*, Frankfurt/M. 1972, 5 ff. im Blick auf Aristoteles, *Metaphysica* A, 983a 5 ff. und ebd. E, 1026a 19 ff. sowie K, 1064b 1 ff.

faltiger Auslegungsbedürftigkeit verdichten¹¹. Wenn die sprachlichen Bilder des Mythos in der Renaissance in Form von Gemälden präsentiert werden, so gewinnen sie als „stumme Dichtungen“ von göttlichen Handlungen die Qualität eines poetischen Textes, so daß auch für sie nach der Maxime „ut pictura poesis“¹² die Regel des Horaz gilt: „omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci“¹³.

Lukians Redner feiert einen festlich geschmückten Raum, der mit der Galleria Farnese einige signifikante Merkmale teilt. Dabei mag es dem Zufall zu verdanken sein, daß der zeitgenössische Besucher, der die Galerie durch einen Eingang an der östlichen Schmalseite betrat, dort ebenfalls „zur rechten“ den Mythos von Perseus dargestellt fand, der „auf der Wiederkehr von seinem Fluge gegen die Gorgonen im Vorbeigehen das Meerungeheuer tötet und Andromeda befreit“ (Abb. 1)¹⁴. Nicht auf Zufall, sondern auf planender Kunst beruht die Tatsache, daß die neuzeitliche Ausstattung von Galerien mit mythologischen Fresken Beschreibungen folgt, wie sie außer Lukian auch Philostrat, Plinius und Vitruv von antiken Sälen oder Wandelgängen gegeben haben. In der Orientierung an diesen Vorbildern und im Wettbewerb mit ihnen wird der Schmuck mit mythologischen Fresken zum Charakteristikum für den neuzeitlichen Raumtypus der Galerie in Frankreich und Italien¹⁵. Lukians Redner nennt sogar mythische „exempla“ für derartig ausgestattete Räume, so daß die Ausstattung neuzeitlicher Galerien mit mythologischen Bildern auch durch den Gehalt ihres Schmucks selber legitimiert werden konnte¹⁶.

Bedenkt man die Wirkungsgeschichte der antiken Ekphrastik in der Renaissance und das ausgeprägte Bedürfnis dieser Epoche, das Prinzip des eigenen Lebens durch den wetteifernden Bezug auf antike „exempla“ zu steigern, so kann es nicht überraschen, daß in der Galleria Farnese auch formale Darstellungsprinzipien entfaltet sind, die an Lukians „schönen Saal“ erinnern. So

¹¹ Vgl. dazu die besonders erhabene Funktion der Mythen des „genus medium“ (γενος μετρίου) bei dem neuplatonisch geprägten Mythographen Salustius, *De diis et mundo* IV 4 ff. Da diese Mythen mehrere Bedeutungsaspekte in sich vereinigen, gewähren sie dem, der ihren Sinn verstanden hat, eine besondere Nähe zum Göttlichen. In der Renaissance wird dieser Gedanke exemplarisch bei Cristoforo Landino aufgenommen: „Prisci igitur illi, qui de deorum natura scripserunt, tria theologiae genera posuerunt: unum fabulosum, quod Graeci mythicon nominant, quo quidem otiosum populum in theatro oblectarent, alterum naturale, id est enim physicon, per quod commode vim naturae expriment, ... tertium vero iccirco civile appellant, quia inde ad bene beateque vivendum praecepta promantur. Consuevere igitur poetae, quibus nihil doctius reperias, haec omnia ita confundere atque in unum commiscere, ut optimo quodam temperamento eodem tempore et aures summa voluptate demulceant et mentem recondita doctrina alant ac nos ad rectum atque honestum et ad ipsum summum bonum deducant“ (*Disputationes Camaldulenses*, a cura di Peter Lohe, Firenze 1980, 167).

¹² Horatius, *De arte poetica* 361. Vgl. dazu: Weslev Trimpf, *The Meaning of Horace's „Ut Pictura Poesis“*, JWC 36 (1973), 1–34.

¹³ Horatius, *De arte poetica*, 343.

¹⁴ Lucianus, *De domo*, 22 (Wieland [III](#), O. III 412 f.).

¹⁵ Vgl. dazu Wolfram Prinz, *Die Entstehung der Galerie in Frankreich und Italien*, Berlin 1970, 57 ff. Prinz verweist insbesondere auf Vitruv, *De architectura* VII 5,2. Dort wird die Ausstattung von „Wandelgängen“ – das sind die architektonischen Vorbilder der neuzeitlichen Galerie – („ambulationes“) mit „deorum simulacra seu fabularum dispositae explicationes“ ausdrücklich erwähnt.

¹⁶ Lucianus, *De domo* 9 (Wieland [III](#), O. III 406). Erwähnt werden „das Schlafzimmer der Helena“ und der „Olympus“, die von Homer gelobt werden. Vgl. *Ilias* 3,423 und *Odyssee* 4,121.

erscheint im Festsaal des Palazzo Farnese „die Decke ... im Verhältnis zum Ganzen“ des Raumes „wie das Haupt an einem schönen Körper“. Auch seine Ausstattung wirkt bei aller Pracht „nicht für persische Prahlerei und königliche Ostension berechnet“, weil sie „bei aller ihrer Schönheit nichts Entbehrliches, bei allen ihren Verzierungen nichts hat, was man anders wünschen möchte“¹⁷. Man bewundert hier ebenfalls „die ganze ... Verzierung und besonders die Malereien ..., das schöne Spiel der Farben und die Lebhaftigkeit und den ungemessenen Fleiß, womit alles dargestellt und ausgearbeitet ist“¹⁸. Wer die Schönheiten dieses Saales „mit einiger Kenntnis“ wahrnehmen will, darf nicht „bloß seine Augen daran ... weiden“¹⁹, sondern er muß die Sprache verstehen, die ihm als geformte Schönheit in der Qualität eines poetisch-philosophischen Textes entgegentritt. Das vorliegende Buch will den geneigten Leser zum „sinnreichen Zuschauer“ machen, der sein „Urteil nicht bloß in den Augen“ hat, sondern sich über das, was er sieht, auch begrifflich Rechenschaft geben kann²⁰.

Bei der Erläuterung des in der Galleria-Farnese gesprochenen „utile“ tritt jedoch eine besondere Schwierigkeit auf. Wir kennen bis heute nicht das Programm für die Ausstattung dieses Saales, über das nur schriftliche Quellen, etwa Briefe des Auftraggebers, seines literarischen Beraters, des Malers oder glaubhafter Zeugen definitive Auskunft geben könnten. Dies hat zur Folge, daß in der kunsthistorischen Forschung zwar niemand mehr die Existenz eines solchen Programmes bestreitet, daß aber sein Inhalt bis in die Gegenwart hinein kontrovers diskutiert wird. Dabei ist die Deutung des Programms aus verschiedenen Perspektiven unternommen worden, aus dem Blick auf die Tätigkeit des Malers bzw. auf das in seinem Werk als erfüllt begriffene „Kunstwollen“, in der Aufmerksamkeit auf den mutmaßlichen Konzeptor oder den Auftraggeber, in der Orientierung an der Bedeutung des Mythos im 16. Jahrhundert und am besonderen Typus des mit mythologischen Fresken ausgestatteten Raumes. Zwischen diesen verschiedenen Ansätzen bestehen fließende Übergänge, die in der Forschung natürlich ebenfalls beachtet worden sind. Im vorliegenden Buch steht die Perspektive des zeitgenössischen, vom Auftraggeber und vom Konzeptor des Ausstattungsprogramms, sicherlich aber auch vom Maler in den Blick genommenen Betrachters der Fresken im Vordergrund, wobei selbstverständlich Ergebnisse, die bei der Verfolgung anderer, im Prinzip ebenfalls sinnvoller Wege gewonnen worden sind, zur Kontrolle und zur Präzisierung genutzt werden.

Wegen der Favorisierung der Betrachterperspektive können die Ausführungen nicht den Charakter einer sicheren Beweisführung über einen historisch exakt zu definierenden Gegenstand beanspruchen, der als ein unbezweifelbares

¹⁷) Ebd. 6–8 (Wieland, a. a. O. III 405 f.).

¹⁸) Ebd. 9 (Wieland, a. a. O. III 406 f.).

¹⁹) Ebd. 2 (Wieland, a. a. O. III 403).

²⁰) Ebd. 6 (Wieland, a. a. O. III 405). Auch hier gilt das Prinzip einer wechselseitigen Steigerung von sinnlicher Wahrnehmung und gedanklicher Reflexion, die ihr Ziel in gesteigertem Sehen findet und nicht in einem Denken, das sich des Sehens nur wie eines an sich gleichgültigen Mittels zu einem ihm gegenüber heterogenen Zweck „bediente“: ... ἀλλὰ ευφροῦς θεατοῦ θεωμενον καὶ ὅτε ἡ ἐν τῇ ὀφειλῇ ἢ κρισι, ἀλλὰ τίς καὶ λογιζομὸς ἐπακολουθεῖ τοῖς βλέπομενοις.

Faktum jedem Interpreten vorgegeben wäre. Vielmehr bewegen sich sämtliche Aussagen, ohne daß dies in jedem Fall ausdrücklich kenntlich gemacht werden könnte, wie übrigens nahezu alles, was menschliches Interesse intensiv und dauerhaft zu fesseln vermag, im Bereich wahrscheinlicher Rede. In der Terminologie Ciceros wäre diese der Erkenntnisart der „coniectura“ zuzuordnen und nicht denjenigen der „definitio“ oder der „consecutio“²¹, die wir in unserer Wissenschaftskultur allzu einseitig bevorzugen. Für die wahrscheinliche Rede über de facto Umstrittenes gelten, wenn sie als kunstgerecht beurteilt werden will, ganz bestimmte Regeln, für die wir uns auch heute noch am besten an der antiken Rhetorik orientieren können. Sie hatte noch einen präzisen Sinn dafür, daß die Kunst menschlicher „ratio“ unvollständig ist, wenn sie sich nur der begrifflichen Bestimmung vorgegebener Sachverhalte und der logischen Schlußfolgerung aus Begriffen oder aus gesicherten Daten bedient.

Die wahrscheinliche Rede wird vertrauenswürdig, wenn sie unbezweifelte oder hinreichend wahrscheinlich gemachte Fakten – z. B. die Ergebnisse der Forschung zum Stil des Malers, zu den Arbeitsgewohnheiten und Hilfsmitteln seines literarischen Beraters, zu Erwartungen des Auftraggebers, zu zeitgenössischen Bedeutungsimplicationen einzelner Bildmotive bzw. zum Umgang mit bedeutungstragenden Bildern oder zu Aussagen glaubwürdiger Zeugen – mit der gebotenen Umsicht, d. h. unter Erwägung denkbarer Alternativen, als Beweismittel in einem „Schluß“ verwendet, der möglichst viele der entscheidenden Eigentümlichkeiten des zu beurteilenden Gegenstandes zur Einheit einer in sich konsistenten Bedeutung zusammenführt²². In der Umkehrung eines derartigen Wahrscheinlichkeitsschlusses müssen alle sinntragenden Elemente des interpretierten Gegenstandes den Charakter von Prämissen annehmen können, die nach der Regel der Homogenität die dem Ganzen unterstellte Aussage tragen oder stützen. Dabei ist die Herstellung der Glaubwürdigkeit bei einem Wahrscheinlichkeitsschluß zwangsläufig zur Widerlegung konkurrierender Schlußfolgerungen verpflichtet. Einzelne Beweismittel und der aus ihnen abgeleitete Schluß verlieren jedoch ihre Überzeugungskraft nur aus dem Nachweis ihrer Unwahrscheinlichkeit, nicht schon durch den bloßen Hinweis auf ihre Ambivalenz²³. In der Orientierung an den platonischen und aristotelischen Regeln des Wahrscheinlichkeitsbeweises sollen im vorliegenden Buch Aussagen formuliert werden, die als Hypothesen keinen Anspruch auf notwendige Gültigkeit oder historisch restlos abgesicherte Objektivität erheben, sich aber der Bewährung dadurch stellen, daß sie den Blick des Betrachters intensivieren. Zu diesem Zweck wollen sie „Wahrscheinlicheres“ als andere vortragen und dabei das von anderen als wahrscheinlich Ermittelte nicht einfach ausgrenzen, sondern es nach Möglichkeit als „Beweismittel“ in das eigene „Wahrscheinliche“

²¹) Vgl. dazu Cicero, *De oratore* III 113.

²²) Aristoteles, *Ars rhetorica* A 2, 1357 a 7 ff.: ἐνδεχεται δὲ συλλογιστέσθαι καὶ συνάγειν τὰ μὲν ἐκ συλλελογισμένων πρότερον, τὰ δ' ἐκ ἀσυλλογιστών μὲν, δεομένων δὲ συλλογισμοῦ διὰ το μὴ εἶναι ἐννοῶσα.

²³) Ebd. B 1422b 21 ff.

aufnehmen und würdigen²⁴. Gesucht wird eine Blickperspektive, aus der die vielfaltigen und gegensätzlichen Interpretationsansätze, die bislang erkennbar geworden sind, einerseits ihr Recht erhalten und dennoch zu einer gemeinsamen Sicht auf die Fresken der Galleria Farnese zusammengezogen werden können. Möglich wird die Umschreibung eines derartigen „focus imaginarius“ erst dann, wenn man im Programm der Galerie kein System aus eindeutigen Aussagesätzen erblickt, sondern die Fresken und ihren Zusammenhang als ein Deutungsangebot auffaßt, das Aussageintentionen eher umspielt als begrifflich fixiert. Aber auch das in dieser Weise wahrscheinlich Gemachte bleibt als immer nur Wahrscheinliches notwendig weiteren Einwendungen ausgesetzt. Es tritt nicht mit dem Anspruch auf, einen schon seit langem ausgetragenen Streit durch einen sicheren Urteilsspruch definitiv zu beenden. Vielmehr geht es darum, die verschiedenen über die Bedeutung der Galleria Farnese miteinander streitenden Parteien aufzufordern, das im vorliegenden Buch als wahrscheinlich Erklärte unter angemessener Berücksichtigung der herangezogenen Beweismittel entweder durch ein Surplus an Wahrscheinlichkeit zu überbieten oder es durch ähnlich Wahrscheinliches zu ergänzen. Ein Streit über die Aussageabsicht der Galleria Farnese wäre nur dann sinnlos, wenn nachzuweisen wäre, daß der Bilderzyklus gar nicht als ein Kontext aus bedeutungstragenden Zeichen angelegt ist. Die Annahme, daß wie in einem Gedicht alle sinntragenden Elemente in ihrer Verschiedenheit dennoch aufeinander verweisen und sich selbst in ihrer Gegensätzlichkeit bei der Entfaltung einer gemeinsamen Bedeutung unterstützen, ist die Voraussetzung dafür, daß die Auseinandersetzung über den in einer Sequenz vieldeutiger Bilder entfalteten Sinn nicht durch Stillschweigen aller Parteien beendet werden muß. Jeder, der sich an dem genannten Streit beteiligt, hat schon anerkannt, daß der Autor oder die Autoren des ikonographischen Programms, aber auch der Maler als sein Vermittler, der Rede, die in der Galerie erklingt, die Qualität der Lesbarkeit durch „sinnreiche Betrachter“ haben geben wollen. Andernfalls verfiel das dort Vorgetragene dem exemplarisch von Aristoteles ausgesprochenen Verdikt über die forciert ängstliche Rede, die Verständlichkeit nicht mehr intendiert²⁵.

Um bei dem Versuch, den „Text“ der Galleria-Farnese-Fresken in möglichst großer Annäherung an den Erwartungshorizont ihrer zeitgenössischen „Leser“ zu deuten, haltlosen Vermutungen zu entgehen, sind besondere Vorsichtsmaßnahmen zu treffen. Die erste besteht in einer sorgfältigen Rücksichtnahme auf die Interpretationsgeschichte der Galerie. Nur in einer kritischen Sichtung der bislang vorgeschlagenen Deutungen läßt sich begründen, warum es am sinnvollsten erscheint, in den Fresken Annibale Carraccis ein humanistisch geprägtes Bild-Denken am Werk zu sehen, das als Erbe antiker Rhetorik, Philosophie und Dichtung auftritt. Im ersten Kapitel wird deshalb gezeigt, daß die Einzelbeobachtungen und die inhaltlichen Gesamtinterpretationen der bisherigen For-

²⁴) Vgl. dazu Plato, *Timaeus* 48d: „Indem ich mich ... an das ... halte, was die wahrscheinliche Rede zu leisten vermag, will ich versuchen, nicht weniger Wahrscheinliches als irgendeiner, sondern mehr und eher (sc. Wahrscheinliches) ... vorzutragen“ (Schleiermacher).

²⁵) Aristoteles, *De arte poetica* 22, 1458 a 23 ff.

schung ohne signifikante Ausnahme bestätigend auf ein Konzept sprachlicher und bildhafter Darstellung einer poetisch-philosophisch-theologischen Reflexion auf den intelligiblen Grund aller Wirklichkeit bezogen werden können. Es hat in Ciceros Theorie des „*optimum genus dicendi*“ seine exemplarische Formulierung gefunden und ist nicht nur allgemein im Bild-Denken der Renaissance, sondern auch in den ersten noch annähernd zeitgenössischen Deutungen der Galleria Farnese präsent. Aus der Kenntnis dieses Konzepts lassen sich die Erwartungen an den Inhalt der „Rede“, aber auch an die Art seiner Umsetzung in die Form gemalter Bilder präzisieren.

Im zweiten Kapitel wird eine besondere Voraussetzung für die Darstellung einer Rede des „*optimum genus dicendi*“ durch mythologische Denk-Bilder geklärt. Dabei wird im Gegenzug zu einer seit dem 19. Jahrhundert in der Forschung dominierenden Tendenz zu begründen sein, warum ausgerechnet Mythen komischen Gehalts nach dem Selbstverständnis der gebildeten Zeitgenossen des Malers als besonders angemessene Darstellungsmöglichkeiten für erhabene Gedanken aufgefaßt werden konnten. Dabei wird auch zu klären sein, was sogenannte „lächerliche“ Mythen im Rahmen des „*optimum genus dicendi*“ bedeuten können. Zusätzlich wird gezeigt, aus welchen Gründen der Florentiner Neuplatonismus, der das Bild-Denken der Renaissance maßgeblich beeinflusst hat, an den zuvor thematisierten Konzepten der Darstellung einer poetischen, philosophischen oder theologischen Reflexion auf den intelligiblen Grund aller Wirklichkeit so vehement interessiert gewesen ist.

Im dritten Kapitel werden Grundzüge der inhaltlichen, in den Fresken der Galleria Farnese bildhaft vergegenwärtigten „Lehre“ vorgestellt. Gemeint ist die Philosophie der Liebe, die im entscheidenden auf Marsilio Ficinos Kommentar zu Platons „Symposion“ zurückgeführt werden kann. Sie benennt mit dem vieldeutigen Wort „*amor*“ den einen Grund für den Bestand und die Schönheit der Welt, der auch eine verbindliche Norm für die menschliche „*ars amandi*“ enthält. Aufgrund seiner Intelligibilität entzieht sich „*amor*“ der Definition durch ein „*nomen proprium*“, so daß er angemessen nur in einer Vielfalt metaphorischer Aussagen vergegenwärtigt werden kann, die zu einer Form von selber kosmologischer und metaphysischer Bedeutung zusammengefaßt sind. Aus dem Kontext der ersten drei Kapitel soll erkennbar werden, daß zwischen den dort thematisierten Darstellungsverfahren und den philosophischen Interessen des Florentiner Neuplatonismus aufschlußreiche Affinitäten bestehen. Wir können einige ihrer wirkungsgeschichtlichen Folgen im Begriff von den Aufgaben des gemalten Bildes wiederfinden, der auch im Umkreis Annibale Carraccis bestimmend geworden ist und der sein Verfahren malerischer Darstellung, wie der Forschung zu entnehmen ist, entscheidend geprägt hat.

Nach der bewußt ausführlich gehaltenen Klärung der theoretischen Voraussetzungen für die vorgeschlagene Deutung der Galleria Farnese als Veranschaulichung der philosophischen Lehre vom „*amor mutuus*“, die auch als Einführung in wichtige Grundlagen einer philosophisch und rhetorisch geprägten Form des Bild-Denkens gelesen werden kann, beginnt mit dem vierten Kapitel eine Folge von Interpretationen zu einzelnen Fresken. Dabei ist keine Vollstän-

digkeit und keine gleichgewichtige Behandlung aller Gemälde beabsichtigt. Vielmehr wird solchen Bildern eine besondere Aufmerksamkeit geschenkt, die für die Entfaltung der von ihnen getragenen Bedeutung aufschlußreicher sind als andere. Dabei ist die Sequenz der Interpretationen im Sinne einer Steigerung angelegt, die der Anordnung der Bilder im Raumkörper der Galerie folgt. Dieser Entscheidung liegt die von der bisherigen Forschung wahrscheinlich gemachte Annahme zugrunde, daß der Gehalt der bildhaft vergegenwärtigten Lehre vom „Fuß“ zum „Haupt“ voranschreitend in einer zunehmend komplexeren Weise veranschaulicht wird. Diese Bauregel folgt einer Gesetzmäßigkeit, die auch unter inhaltlichem Aspekt der Lehre von „amor“ als dem Grund der Welt entspricht. Ficinos Philosophie der Liebe geht nämlich vom Bereich der Ethik aus und leitet, vermittelt durch naturphilosophische Aussagen, über zu Reflexionen der Metaphysik und der Theologie, die ihr gedankliches Zentrum bilden. Die verschiedenen Aspekte der Liebe werden also nicht parataktisch nebeneinandergestellt, sondern sie sollen sich im Blick auf ihren metaphysischen Grund gegenseitig durchdringen. Zum anderen folgt die Disposition der Fresken im Raum einem Prinzip der Fundierung, Entfaltung, Verdeutlichung und Zusammenfassung, das auf Darstellungsregeln der antiken Rhetorik verweist.

Die Interpretation beginnt deshalb mit Bildern an den Wänden der Galerie, die den ethischen Gehalt der Lehre vom „amor mutuus“ zuerst andeuten und ihn dann durch positive oder negative Beispiele erläutern. Die Deutung tastet sich danach vor zu den Darstellungen der Frieszone der Deckenwölbung, in denen die kosmologischen und metaphysischen Aspekte der Liebe zunächst vorsichtig anklingen (Hermaphroditus und Salmacis, Pan und Syrinx) und dann in Rückbindung an ihre ethische Komponente (Aurora und Cephalus, Seethiasos der Thetis) deutlicher entfaltet werden. Dies geschieht am intensivsten im Fresko von der Liebesbegegnung zwischen Jupiter und Juno. In den übrigen Bildern der Frieszone ist zudem bereits das Thema vom vollendeten menschlichen Leben in der Liebesgemeinschaft mit Gott präsent.

Im Kontext der Galerie beansprucht das Jupiter-Juno-Fresko nicht nur deshalb besondere Aufmerksamkeit, weil in ihm die metaphysischen und kosmologischen Bedeutungsaspekte der Lehre vom „amor mutuus“ am klarsten ausgedrückt werden, sondern auch deswegen, weil wir aufgrund der erhaltenen Vorstudien einzelne Bildelemente als Bedeutungsträger interpretieren können, was bei anderen Fresken so nicht möglich ist. Die gedanklichen Beziehungen, die sich von diesem Bild zu den analog angeordneten Darstellungen (Diana–Endymion, Venus–Anchises, Herkules–Omphale) sowie von den Fresken der Frieszone insgesamt zu den Bildern im Gewölbescheitel (Pan–Diana, Paris–Merkur, Ariadne–Dionysos) herstellen lassen, tragen erheblich zum Verständnis der internen Kohärenz des Gesamtprogramms und der Veranschaulichungsweise seiner Aussageabsicht bei.

Das letzte Kapitel der Einzelinterpretationen ist den drei zentralen Fresken der Deckenwölbung gewidmet, denen im Kontext des Gesamtprogramms die Funktion einer äußersten Verdichtung seiner Aussageabsicht zukommt. Dabei nimmt die Interpretation des Paris-Urteils insofern eine Sonderstellung ein, als

dort die Gelegenheit wahrgenommen wird, das Kunstprinzip des idealen Stils von Annibale Carracci zur inhaltlichen Intention der von ihm gemalten „Rede“ in Beziehung zu setzen. Dabei wird vor allem auf das mißverständliche Schlagwort „Eklektizismus“ eingegangen, unter dessen negativer Wirkung die Einschätzung der Kunst der Carracci so lange hat leiden müssen²⁶. In Wirklichkeit ist der differenzierte Bezug des Malers auf herausragende „exempla“ des Kunstschönen in der Antike und in der Hochrenaissance einer rhetorischen Darstellungsregel verpflichtet, die bereits in der Antike bei Lukian spielerisch auch auf die Malerei angewandt wird. Danach bewährt der Redner sein „*verissimum pulchritudinis iudicium*“ dadurch, daß er aus der Fülle des Vorbildlichen seiner Kunst ein neues in sich stimmiges Werk zu schaffen vermag, das eine äußerste Annäherung an die Idee des Schönen und Vollkommenen im Sinne des Platonismus zum Ziel hat.

Im Anschluß an die Deutung des Dionysos-Ariadne-Freskos wird im letzten Kapitel das Bauprinzip des gesamten Freskenzyklus als Transformation der „*ratio naturae*“ im Sinne platonisch-stoischer Kosmologie in den Bereich der Kunst interpretiert.

²⁶) Der Einfachheit halber wird die Galleria Farnese im vorliegenden Buch als das Werk Annibale Carraccis bezeichnet. Zum im einzelnen keineswegs unbedeutenden Anteil anderer Maler vgl. hier S. 23 und 31.

I. DIE GALLERIA FARNESE IM SPIEGEL IHRER INTERPRETATIONSGESCHICHTE

1. Die Interpretation Agucchis und ihre Erweiterung durch Bellori

Carraccis Fresken in der Galleria Farnese sind unter inhaltlichem Aspekt zum erstenmal in Agucchis „Trattato della Pittura“ thematisiert worden¹. Denis Mahon hat gezeigt, daß dieser in den zwanziger Jahren des Seicento entstandene Text, der niemals im Zusammenhang publiziert, sondern nur auszugsweise im Manuskript bekannt gewesen ist², die Rezeption des Hauptwerks von Annibale Carracci im 17. und 18. Jahrhundert maßgeblich mitbestimmt hat. Agucchi verzichtet zwar auf jede inhaltliche Deutung einzelner Fresken, aber er interpretiert den Zyklus insgesamt als exemplarische Erfüllung der zentralen Aufgabe aller Kunst, die für ihn in einer visuellen Veranschaulichung der rein intelligiblen und daher an sich selber gestaltlosen „Idea della bellezza“ besteht³.

Es ist für das inhaltliche Verständnis der Galleria-Farnese-Fresken auch heute noch wichtig, sehr genau auf die Begründungen Agucchis für seinen Begriff der Kunst und auf die Beobachtungen zu seiner Realisierung durch Annibale Carracci zu achten. Nach Agucchi sollen die Gestalten des Kunstschönen alle Schönheit im Bereich der sichtbaren Natur überbieten. Das produktive Prinzip, das die einzelnen Gestalten und Lebewesen der Natur hervorbringt, erleidet von Seiten der Materie, in der es sich zur Darstellung bringen möchte, einen Widerstand, der seine Fähigkeit, die Idee des Schönen und damit den intelligiblen Grund aller Wirklichkeit in einer sinnenfälligen Gestalt zu vergegenwärtigen, erheblich beeinträchtigt. Dieser Defekt soll von der Kunst kompensiert werden, und zwar dadurch, daß sie ihrem Betrachter jene Idee des Schönen überzeugend vor Augen führt, die in den Produkten der Natur nur gebrochen präsent ist. Der Künstler muß deshalb das Schöne, das die Natur

¹) Giovanni Battista Agucchi (1570–1632), ein Kleriker aus Bologna, der Heimatstadt der Carracci, ist mit dem Carracci-Schüler Domenichino aufs engste befreundet gewesen. Unter dem Kardinal P. Aldobrandini (ca. 1600–1625), später unter Papst Gregor XV (seit 1615) und unter seinem Nepoten, dem Kardinal L. Ludovisi, hat Agucchi führende Ämter am päpstlichen Hof bekleidet. In den Kreisen der humanistisch gebildeten „letterati“ Roms hat er aufgrund seiner Vertrautheit mit Problemen der Kunst hohes Ansehen genossen. Vgl. dazu Mahon, 60 ff. und 112 f.

²) Zur komplizierten Überlieferungs- und Editions-geschichte des „Trattato“ vgl. Mahon 62, 113 f. und 279 ff. Dort auch zur Nachwirkung des „Trattato“ bei dal Pozzo, Bellori, Baglione, Malvasia und Baldinucci. Zu konkreten Agucchi-Zitaten bei Malvasia und Bellori, ebd. 62. Der Text des „Trattato“ ist bei Mahon erstmals vollständig abgedruckt.

³) *Trattato*, Mahon 257 ff. Für die originär neuplatonischen Implikationen des Begriffs der Schönheit bei Agucchi vgl. Mahon 139.

nach dem „principium contradictionis“ auf verschiedene Gestalten verteilt hat, „aufsammeln“ und durch eigene Urteilskraft in einem Bild zur Einheit fügen⁴.

Dieses Gesetz, das die Kunst dazu verpflichtet, die Natur dort, wo sie selber gefehlt hat, zu verbessern⁵, und dabei nicht der eigenen Phantasie, sondern der intelligiblen Idee des Schönen im Sinne Platons zu folgen, hat Annibale Carracci vorbildlich beachtet. Er hat im sorgfältigen Studium der vollkommensten Gestalten des Kunstschönen, der antiken Skulptur sowie der Malerei Raffaels und Michelangelos⁶, die „maniera d'una sovrana perfettione“ entwickelt, die in sich alle positiven Qualitäten des „disegno finissimo di Roma“ und des „colorito Lombardo“ vereinigt⁷. Ebenso hat Annibale Carracci in der „inventione“ einzelner Bildelemente, in ihrer „dispositione“ und in ihrem „ornamento“, aber auch in der „viva espressione degli affetti“ gemäß den „modi“ der „maestà“ und „gravità“, der „grazia“ und der „leggiadria“⁸, alle Regeln beachtet, auf die bei Aristoteles der „ottimo Poeta“ und bei Cicero der „orator optimus“ verpflichtet wird⁹. Die „nobiltà“ der dargestellten „soggetti“¹⁰ und das Verfahren ihrer Darstellung bewegt den „huomo intendente“, d. h. den „intelletto elevato, e delle

⁴) *Trattato*, Mahon 242: „Ma altri (sc. die Maler, die die Natur nicht so ‚kopieren‘ wie sie ist, sondern die das gegebene Naturschöne im Blick auf eine intelligible Idee des Schönen ‚verbessern‘) ... comprendono nella loro Idea l'ecceilenza del bello, e del perfetto, che vorrebbe fare la natura, ancorche ella non l'eseguisca in un sol soggetto, per le molte circostanze, che impediscono, del tempo, della materia, e d'altre dispositioni: e come valorosi artefici, conoscendo, che se essa non perfettiona del tutto un'individuo, si studia almeno di farlo divisamente in molti, facendo una parte perfetta in questo, un'altra in quello separatamente; eglino non contenti d'imitare quel che veggono in un sol soggetto, vanno raccogliendo le bellezze sparse in molti, e l'uniscono insieme con finezza di giudicio“. Für die Voraussetzungen dieser Konzeption in der antiken Rhetorik vgl. im vorliegenden Buch S. 166 ff.

⁵) Vgl. Aristoteles, *Physica* II 8, 199 a 15 ff.: „Insgesamt besteht die Aufgabe der Kunst (τέχνη) darin, daß sie einerseits das, was die Natur nicht hat ausarbeiten können, vollendet, und andererseits, daß sie das, was sie bereits vollendet hat, nachahmt“. Dazu Hans Blumenberg, „*Nachahmung der Natur*“. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen, *Studium Generale* 10 (1957), 266–283. Jetzt in: Ders., *Wirklichkeiten, in denen wir leben*. Aufsätze und eine Rede, Stuttgart 1981, 55–123. Zu Aguechis Verständnis des Begriffs „imitatio“ vgl. *Mahon* 63.

⁶) Vgl. *Trattato*, Mahon 252. Raffaels Studium der Antike wird zum Vorbild für das „formar l'idea di quella bellezza, che nella natura non si trova“. Ihm folgt Annibale Carracci beim Studium der „Statue di Roma“ e delle „Pitture di Raffaello, e Michelangelo“.

⁷) *Trattato*, Mahon 252; vgl. ebd. 257. Auf diese Weise überwindet die Malerei Carraccis das berühmte „Schisma“ zwischen der römisch-florentinischen Malerei des „disegno“ und dem Kunstprinzip der venezianisch-lombardischen Malerei, in der die zeichnerische Linie durch die Kunst der Kolorierung zurückgedrängt wird. Vgl. zu diesem „Schisma“ Denis Mahon, *Eclecticism and the Carracci*. Further Reflections on the Validity of a Label, *JWCI* 16 (1953), 323 ff.

⁸) *Trattato*, Mahon 257. Zu den Voraussetzungen dieser Stilprinzipien in der antiken Rhetorik vgl. Cicero, *De oratore* III 96 ff. und ebd. 177 ff. sowie 211 f. etc. Zu den verschiedenen „modi“ der „genera dicendi“ vgl. exemplarisch Cicero, *Orator* 21,69. Zur Präsenz der rhetorischen Moduslehre in der Theorie und Praxis der bildenden Künste vgl. Jan Bialostocki, *Das Modusproblem in den bildenden Künsten*. Zur Vorgeschichte und zum Nachleben des „Modusbriefes“ von Nicolas Poussin, in: Ders., *Stil und Ikonographie*. Studien zur Kunstwissenschaft, Köln 1981 (dt. Erstausg. Dresden 1966), 12–42.

⁹) *Trattato*, Mahon 257. Zur Einheit von „poeta“ und „orator“ bei Cicero vgl. *De oratore* I 70 und Ders., *Brutus* 39 f. (am Beispiel Homers erläutert).

¹⁰) Vgl. dazu die traditionelle Definition des Epos bei Aristoteles, *De arte poet.* 1448 a ff. mit der Konkretisierung am Beispiel der Malerei von Polygnot: Nachahmung der Handlungen von Menschen, die besser sind als wir; vgl. ebd. 1448 a 26 f. zu Homer als dem Nachahmer von Handlungen „edler Menschen“ (σπουδαίου); vgl. *Trattato*, Mahon 255 f.

belle arti ben capace“¹¹ zur Anschauung der „Idea del bello“, die die Natur darstellen wollte, aber nicht konnte. Durch das Kunstschöne wird der Betrachter von der Idee des Schönen unmittelbar „ergriffen“, so daß er nicht in der Distanziertheit einer gegenständlichen Anschauung verharret, sondern sich mit ihr als einer „cosa divina“ identifiziert¹². Weil diese Intention im Freskenzyklus der Galleria Farnese zur Erfüllung kommt, dient das Hauptwerk Annibale Carraccis der Reputation des auftraggebenden „Principe“ und des ausführenden Malers¹³.

In direkter Abhängigkeit von Agucchi¹⁴ tritt eine derartige „laudatio“ der Galleria-Farnese-Fresken in den Künstlerviten Bagliones auf, die 1642 in Rom erschienen sind. Vollendet in der „inventio“ und im „ornatus“ der „favole, e d'histoire“, aber auch in der Beachtung der „varietas“-Regeln und der Vorschriften des „apte dicere“ gehört das Kunstwerk Annibale Carraccis nicht zuletzt auch wegen seiner „vivi colori“ zu den „più belle opere, che a' nostri tempi habbia inventate l'ingegno, ed espresse la pittura“¹⁵.

Zu den Künstlerviten Bagliones hat Bellori eine „Canzona alla pittura“ beigegeben, in der Annibale Carracci als „emulator sublime“ der Natur gefeiert wird, weil er in den Werken seiner Kunst „Idee Celesti“ zur Anschauung gebracht habe¹⁶. Seine Einschätzung des Galleria-Farnese-Zyklus hat Bellori 1657 in einem „Argomento della Galeria Farnese“ vorgetragen, der Carlo Cesios Stiche der Bilder Carraccis begleitet. In diesem Text soll der Betrachter auf die „moralità“ der „favole poetiche“ hingewiesen werden, die „allegoricamente“ in den Fresken des Malers veranschaulicht sind¹⁷. Der Graf Malvasia hat die Erläuterungen Belloris in seine vielgelesene „Felsina Pittrice“ von 1678 aufgenommen. Bellori selber hat seine Deutung von 1657 in seinem eigenen Vitenwerk von 1672 erheblich erweitert. Ihm ist als Einleitung eine theoretische Abhandlung mit dem Titel „L'Idea del pittore, dello scultore e dell'architetto scelta dalle bellezze naturali superiore alla Natura“ vorangestellt, die Bellori bereits im Jahre

¹¹ *Trattato*, Mahon 243 und 257.

¹² Ebd., Mahon 243: „Ma l'huomo intendente sollevando il pensiero all'Idea del bello, che la natura mostra di voler fare, da quello vien rapito, e come cosa divina la contempla“. Mit dem Begriff des „raptus“ knüpft Agucchi an das „proprium pulchritudinis“ an, das in neuplatonischer Tradition im „allicere simul et rapere“ besteht (Marsilio Ficino, in *Plotinum de pulchritudine*, in: Ders.: *Opera* II 1574). Das Vollkommene gewinnt als Schönes den Charakter einer Aufforderung an den Betrachter, selber eine „particula“ des Schönen zu werden. Vgl. dazu Cicero, *De natura deorum* II, 37, (dort auf die Schönheit des Weltalls bezogen). Bei Lukian wird dieser Aufforderungscharakter dem Kunstwerk unterstellt, insofern es das vollkommen Schöne veranschaulicht: *De domo* I. Zur mystischen Bedeutungsimplication des Begriffs „raptus“ vgl. Werner Beierwaltes, *Reflexion und Einung*. Zur Mystik Plotins, Ders., Hans Urs v. Balthasar und Alois M. Haas, *Grundfragen der Mystik*, Einsiedeln 1974, 7–36. Der Begriff „raptus“ übersetzt den griechischen Terminus ἐκστασις. Vgl. dazu ebd. insbes. 28 f.

¹³ *Trattato*, Mahon 258.

¹⁴ Vgl. dazu hier Anm. 2.

¹⁵ Giovanni Baglione, *Le vite de Pittori Scultori et Architecti dal Pontificato di Gregorio XIII dal 1572 infino a'tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, Roma 1642, 127 (im Text meine Unterstreichungen).

¹⁶ Gio. Pietro Bellori *Alla Pittura*, Strophe 7, in: G. Baglione, a.a.O., ohne Seitenzählung.

¹⁷ Giovan Pietro Bellori, *Argomento della Galeria Farnese dipinta da Annibale Carracci disegnata e intagliata da Carlo Cesio, nel quale spiegansi e riduconsi allegoricamente alla moralità le favole poetiche in essa rappresentate*, Roma 1657.

1664 in der „Accademia Romana di San Luca“ separat vorgetragen hat¹⁸. Der erste Lebenslauf der „Vite“ ist Annibale Carracci gewidmet. Dort erscheint die Galleria Farnese als exzeptionelle Veranschaulichung jener platonischen „idea del bello“, die in der Einleitung als der vorzügliche Gegenstand der bildenden Künste bezeichnet wird. Belloris Kunstbegriff geht, wie Denis Mahon nachgewiesen hat, auf denjenigen Agucchi zurück. Agucchi seinerseits pflegte, wie Bellori berichtet, mit dem in der Galleria Farnese arbeitenden Maler Gespräche über Probleme der Kunst zu führen, die im „Trattato della pittura“ ihren Niederschlag gefunden haben mögen¹⁹. Bellori war mit Agucchi zwar nicht mehr persönlich zusammengetroffen, aber er hatte Umgang mit dessen römischen Freunden, so daß ihm die Grundzüge des Kunstbegriffs bekannt gewesen sind, den Agucchi in der Malerei Annibale Carraccis und Domenichinos verwirklicht gesehen hat²⁰. Im Lichte dieses Kunstbegriffs interpretiert Bellori die Fresken der Galleria Farnese als ein „nobilissimo poema“²¹, das seine „Leser“ zur Anschauung der „idea del bello“ als einer „cosa divina“ im Sinne Agucchis erhebt²².

Die „Dichtung“ Carraccis ist für Bellori aber nicht nur die Veranschaulichung der platonischen Idee des Schönen, sondern sie ist zugleich die emblematische bzw. allegorische „figuratio“ eines genuin platonischen Themas: „Volle figurare il pittore con varii emblemi la guerra e la pace tra 'l celeste e 'l vulgare Amore istituiti da Platone“²³. Das Thema des „poema“ knüpft also an Platons Symposium an, das insbesondere durch den Kommentar Marsilio Ficinos die Literatur, die Philosophie, aber auch die bildenden Künste vor allem in Italien und Frankreich bis weit ins 16. Jahrhundert hinein nachhaltig beeinflusst hat²⁴. Die gemalte und daher stumme „Dichtung“ Carraccis will nach Bellori seine „sinnreichen“ Betrachter, die ihr Urteil nicht nur in den Augen, sondern in ihrem

¹⁸) Zur Kunsttheorie Belloris vgl. Erwin Panofsky, *Idea*. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie, Berlin 1924, zit. nach der 4. Aufl. ebd. 1982, 57–63.

¹⁹) Vgl. Bellori 73: „Soleva egli (sc. Annibale C.) discorrere familiarmente con monsignor Gio. Battista Agucchi di varie cose intorno l'arte, ...“. Dazu: Mahon, 116 f.

²⁰) Vgl. dazu Mahon 143–147 und Giovanni Previtali, *Introduzione* zu: Giovan Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, a cura di Evelina Borea, Torino 1976, insbes. XXIX–XXXVII.

²¹) Bellori 64. Seine Beschreibung wird aus diesem Grunde wie das Epos mit einer Anrufung der Musen begonnen, vgl. ebd. 44: „Ben noi in sì bel luogo invochiamo le Muse, per riportar degnamente con le parole la muta poesia delle favole esposte nella Galeria, nella quale entriamo“.

²²) Ebd. 11.

²³) Ebd. 47 f.

²⁴) Vgl. dazu Andre-Jean Festugiere, *La philosophie de l'amour de Marsile Ficin et son influence sur la littérature française au XVI^e siècle*, Paris 1941; Andre Chastel, *Marsile Ficin et l'art*, Geneve et Lille 1954; Raymond Marcel, *Introduction* zu: Marsile Ficin, *Commentaire sur le Banquet de Platon*, Texte du man. aut. pres. et trad. par Raymond Marcel, Paris 1956, 114–131; John Charles Nelson, *Renaissance Theory of Love. The Context of Giordano Bruno's 'L'eroici furori'*, New York 1958; Richard Cody, *The Landscape of the Mind. Pastoralism and Platonic Theory in Tasso's 'Aminta' and Shakespeare's Early Comedies*, Oxford 1969. Erwin Panofsky, Ernst H. Gombrich, Edgar Wind und andere haben durch ihre Interpretationen zu Kunstwerken von Botticelli, Michelangelo, Tizian, Raffael etc. die Präsenz philosophisch zentraler Reflexionen Ficinos in der bildenden Kunst der Renaissance nachgewiesen.

Verstande haben²⁵, zu einem Leben nach dem Ideal eines „amore umano regolato dal celeste“ auffordern²⁶.

Während Bellori die Deutung Agucchis eigenständig durch die Angabe eines Themas und einer inhaltlich konkreten Lehrabsicht erweitert, greift er für die Charakterisierung des Darstellungsverfahrens von Annibale Carracci nach dem Vorbild Agucchis auf Regeln der antiken Rhetorik und Poetik zurück. Er betont, daß Carracci eine Vielfalt handelnder Personen nach dem „modus“ dargestellt habe, der ihrem Charakter, ihrem Alter, ihrem sittlichen Rang und ihrem Geschlecht entspreche, wie dies seit Alberti von einer bildhaft vergegenwärtigten „historia“ von epischer Qualität verlangt wird²⁷. Bellori amplifiziert auch die Beobachtungen Agucchis zur Verteilung von Licht und Schatten, zur „dispositio“, zur „euritmia“ und damit zum „ornatus“ der Galleria-Farnese-Fresken²⁸. Die reichhaltige und vielfältige Verwendung von Kunstmitteln, die für das Epos kennzeichnend sind, vermeidet jedoch den Extremwert unauflösbar ägyptischer Rede. Sie unterstützt vielmehr jene „evidente dimostrazione delle cose“, die nach antiker Überzeugung dem Redner des „genus demonstrativum“ abverlangt wird²⁹. Zugleich macht Bellori deutlich, daß die Darstellungsverfahren des Malers nicht einfach als formale Raffinessen aufzufassen sind, sondern dem Gedächtnis des Betrachters das Bild einer „bellezza infinita“ einprägen sollen³⁰. Dem entspricht die Feststellung, daß die „inventio“ der einzelnen „favole“ inhaltlich der „sapienza de gli antichi poeti“ folgt und damit gemäß der Forderung Philostrats die Kunst der „pittura“ auf die Lehren der „filosofia“ bezieht³¹. In formaler Hinsicht wird ihre „sapienza“ durch den „stile proprio“ Carraccis verbildlicht, der in sich die vollkommensten Darstellungsprinzipien des Kunstschönen von der antiken Skulptur bis hin zur Malerei der Hochrenais-

²⁵) Bellori 43: „Ma avanti di passare piu oltre dall'immagini di questa camera (sc. des *Camerino Farnese*) all'altre della Galeria, dobbiamo avvertire che la loro forma richiede spettatore attento ed ingegnoso, il cui giudicio non risieda nella vista ma nell'intelletto“. Vgl. damit das Zitat aus Lucianus, *De domo* im vorliegenden Buch S. 5 mit Anm. 22.

²⁶) Ebd. 65.

²⁷) Vgl. dazu Anm. 7 der Einleitung des vorliegenden Buches (mit Blick auf Leon Battista Alberti, *Della pittura* II).

²⁸) Hier können nur exemplarische Hinweise auf die Präsenz rhetorischer Kategorien bei Bellori gegeben werden:

1. zu den „genera dicendi“: „maestà e grazia“ (Bellori 49 zur Gestalt Ariadnes, Abb. 37); „genus tenue“ gemeinsam mit „genus grave“ bei der Beschreibung der Gestalt des Paris (Bellori 52, Abb. 36: „... la sua naturale delicatezza ne'lineamenti di soave colore impressi“ und: „vigoroze ha le membra, esercitandosi nella caccia ed essendo fratello di Ettore“); reines „genus tenue“ bei Diana und Endymion (Bellori 53, Abb. 33); vgl. ferner den Hinweis auf den „nobile e magnifico stile d'ornamenti“ (Bellori 47).

2. Bellori 64 zur „moltitudine di figure“;

3. zu ihren verschiedenen nach Alter, Geschlecht etc. differierenden „sensi“, „passioni“, „moti“ und „affetti“: Bellori 64).

4. Bellori 44–47 für die „euritmia“ in der „dispositio“ und im „ornatus“ der Fresken (Abb. 4), einschließlich der kunstvollen Verteilung von Licht und Schatten. Vgl. damit Cicero, *De oratore* III 97 ff. und im vorliegenden Buch S. 57.

²⁹) Bellori 63.

³⁰) Bellori 47. Vgl. damit Cicero, *De oratore* II 358 f.

³¹) Bellori 32. Vgl. dafür das Prooemium zu Philostrats *Imagines*: „Wer die Malerei nicht liebt, begeht Unrecht an der Wahrheit und an der Weisheit (σοφία), die den Dichtern zukommt“.

sance vereinigt³². Carraccis „nobilissimo poema“ ist dadurch in besonderer Weise der epischen und kosmologischen „discordia-concors“-Regel verpflichtet³³. Es vereinigt in sich die verschiedenen Intentionen kunstgerechter Rede, die der antiken Rhetorik bekannt gewesen sind, nämlich das „docere“, „delectare“ und „permovere“. Die „Erschütterung“ des Betrachters gelingt zum einen durch die Darstellung intensiver Affekte und zum anderen durch die überzeugende Veranschaulichung der „deità della bellezza“³⁴.

Von Agucchi übernimmt Bellori auch den Gedanken, daß die seit dem Tode des „göttlichen Raffael“ „zu Boden gestürzte“ Malerei, die nur noch wie bei Caravaggio „kunstlose“ Kopien der „brutissima e vilissima natura“ oder wie bei den Manieristen haltlose Phantasieprodukte subjektivistischer Imagination hervorgebracht habe³⁵, von Annibale Carracci wieder in ihr ureigenstes Recht eingesetzt worden sei. Dieses Recht besteht für Bellori in der „emendatio naturae“. Sie setzt die Fähigkeit zu einem „eleggere il perfetto“ voraus, das der Gestalt des Kunstwerks eine ungewöhnliche Nähe zur „idea“ des Schönen verleiht³⁶. Die „ristaurazione ... per mano di Annibale Carracci“³⁷, gibt der Malerei wieder die Kraft, in sinnenfällig überzeugender Weise die „sapiientissima natura“ zum Ausdruck zu bringen, so daß sie alle Vorzüge der Kunst und der Natur in sich vereinigt³⁸. Durch ihre Korrektur der „deformità naturali“³⁹ überwindet die Malerei in einzigartiger Weise die Differenz zwischen den „celesti corpi sopra la luna“, die ohne jede Veränderung die im Geist des göttlichen Schöpfers begründeten „idee“ zum Ausdruck bringen⁴⁰, und den „corpi sublunari“, die zur „bruttezza“ und zur „deformità“ tendieren, wenn sie nicht durch die Kraft intelligibler Ideen in den „mirabile contesto delle cose create“ integriert werden⁴¹. Die „nobili pittori e scultori“ verstärken damit jenes „vinculum“ zwischen intelli-

³²) Bellori 80: „Il suo proprio stile fu l'unire insieme l'idea e la natura, accumulando in se stesso le piu degne virtu de' maestri passati“. Vgl. dazu Seneca, *ad Lucilium epistulae morales* 84, 2–10 und im vorliegenden Buch S. 167 f.

³³) Bellori 46: „... vedendosi il tutto con istupenda varietà disposto talmente, che nella similitudine le cose sono dissimili e sempre si cangiano alla bellezza“. Zur kosmologischen Bedeutung der „discordia-concors“-Formel vgl. im vorliegenden Buch S. 88, 96 f.

³⁴) Zu den drei Intentionen des „docere“, „delectare“ und „permovere“ vgl. Cicero, *De oratore* II 310 f., Ders., *De optimo genere oratorum* 1,3. Zur Malerei als Darstellung der „deità della bellezza“: Bellori 10, ebd. 9 zur Veranschaulichung der „operazioni dell'animo, che derivano dalle passioni“.

³⁵) Bellori 10 und 20. Vgl. Agucchi, *Trattato*, Mahon 247.

³⁶) Bellori 8. Zu diesem Motiv vgl. im vorliegenden Buch S. 166 ff.

³⁷) Bellori, *Al lettore*, ohne Seitenangabe; in der von mir zitierten Edition von Evelina Borea S. 7.

³⁸) Bellori 21: „natura ed arte in somma eccellenza“.

³⁹) Ebd. 8.

⁴⁰) Ebd. 3: „Quel sommo ed eterno intelletto autore della natura nel fabbricare l'opere sue meravigliose altamente in se stesso riguardando, costitui le prime forme chiamate idee; in modo che ciascuna specie espressa fu da quella prima idea, formandosene il mirabile contesto delle cose create“. Damit erhält auch die malerische „modus“-Lehre eine metaphysische Begründung.

⁴¹) Ebd.: „Ma li celesti corpi sopra la luna non sottoposti a cangiamento, restarono per sempre belli ed ordinati, qualmente dalle misurate sfere e dallo splendore de' gli aspetti loro veniamo a conoscerli perpetuamente giustissimi e vaghissimi. Al contrario avviene de' corpi sublunari soggetti alle alterazioni ed alla bruttezza.“

bler und sinnenfälliger Welt, das durch die Wirkung der „inequalità della materia“ im Bereich der irdischen Realität beständig gefährdet ist⁴².

Agucchi und Bellori entwerfen ein Deutungsschema für die Galleria Farnese, das ein hohes Maß an historischer Authentizität und an interner Kohärenz beanspruchen kann. Es läßt sich nämlich zum einen auf das Kunstverständnis jener Humanistenkreise zurückführen, die von der Familie des Auftraggebers gefördert worden sind und denen man auch den Autor des ikonographischen Programms für die Dekoration der Galleria Farnese zuordnen muß. Zumindest partiell kann man dieses Kunstverständnis auch auf Annibale und Agostino Carracci beziehen⁴³. Zum anderen läßt sich der Galleria-Farnese-Zyklus nach der Vorgabe dieses Schemas als eine überzeugende Einheit von Form und Gehalt bzw. in der Terminologie des 16. Jahrhunderts als Einheit von „invenzione“ und „espressione“, also von „inventio“ und „elocutio“ im Sinne der antiken Poetik und Rhetorik verstehen.

Bezeichnenderweise bricht diese Einheit sofort auseinander, wenn die Voraussetzungen des Deutungsansatzes von Agucchi und Bellori nicht mehr erkannt und akzeptiert werden. Dies läßt sich schon bei Bellori selber beobachten. Seine Interpretation ist nämlich mit einer störenden Ambivalenz behaftet. Sie zeigt sich etwa in der Deutung des zentralen Deckenfreskos vom „coro di Bacco e di Arianna“ (Abb. 37), das als Warnung vor den Exzessen des „amor profano“, der sinnlichen Liebeslust, und vor den berausenden Wirkungen gesteigerten Alkoholkonsums verstanden werden soll⁴⁴. Am deutlichsten tritt diese Zweideutigkeit in der zusammenfassenden Bemerkung Belloris zur „Allegoria delle favole“ zutage. Danach werden in den „medaglie“ der Galerie die Laster der Liebe dargestellt, etwa in den Medaillons von Boreas und Oreithyia (Abb. 26), Salmacis und Hermaphroditus (Abb. 27), Jupiter und Europa

⁴² Ebd. 34f.: „e sebene la natura intende sempre di produrre gli effetti suoi eccellenti, nulladimeno per l'inequalità della materia, si alterano le forme, e particolarmente l'umana bellezza si confonde, come vediamo nell'infinite deformità e sproporzioni che sono in noi. Il perchè li nobili pittori e scultori quel primo fabbro imitando, si formano anch'essi nella mente un esempio di bellezza superiore, ed in esso riguardando, emendano la natura senza colpa di colore e di lineamento“.

⁴³ Vgl. *Mabon*, 143 f. und die Hinweise auf das künstlerische Selbstverständnis Agostino Carraccis bei Bellori 125 („erudizione delle lettere“), ebd. zu den „discorsi ed orazioni“ Agostinos: „Sollevo la mente alle scienze matematiche ed alla filosofia; dalla geometria raccolse i fondamenti della pittura, dall'aritmetica la teoria della musica; e da esse l'astrologia, la geografia e l'altre scienze“. Zum Unterricht in der von den Carracci begründeten „Accademia“ in Bologna ebd.: „Attendevasi quivi a disegnare principalmente li corpi umani, s'insegnava la simmetria, la prospettiva, con le ragioni dell'ombre e de' lumi, l'anatomia, l'architettura; e discorrevasi sopra istorie, favole ed invenzioni nell' esporle e nel buon modo di colorirle“. Vgl. ferner Bellori 126 zur Präsenz der „uomini nobili e letterati“ in der Akademie. Die Beobachtungen Belloris sind bestätigt worden von Charles Dempsey, *Annibale Carracci and the Beginnings of the Baroque Style*, Glückstadt 1977, Ders., *Some Observations on the Education of Artists in Florence and Bologna during the Later Sixteenth Century*, *The Art Bulletin* 52 (1980), 552–569. Vgl. ferner Giampiero Cammarota, *I Carracci e le Accademie*, in: *Catalogo della mostra Bologna 1584. Gli esordi dei Carracci e gli affreschi di Palazzo Fava* (Pinacoteca Nazionale), Bologna 1984, 293–326. Die fama vom angeblich naiven Künstler, der seine Genialität nur durch Ignoranz gegenüber den Reflexionen der „letterati“ behaupten kann, sollte endgültig der Vergangenheit angehören. Die Distanzierung von diesem Vorurteil setzt jedoch nicht die Verpflichtung voraus, nunmehr seinem radikalen Gegensinn zu erliegen.

⁴⁴ Bellori 48, 51 und 65.

(Abb. 19), vom Tod Leanders (Abb. 17) oder von Eurydikes endgültiger Rückkehr in den Hades (Abb. 25). In der Schindung des Marsyas durch Apoll soll der Sieg der „sapienza“ über die „anima ferina“ (Abb. 18), in den Wandfresken von Diana und Callisto eine Warnung vor dem Verlust der Keuschheit und vor der Häßlichkeit des Irrtums (Abb. 14 und 15) veranschaulicht sein. Das Fresko von Dädalus und Ikarus (Abb. 13) will vor dem Laster des Hochmuts warnen. Der „pomo d'oro“ auf dem Fresko vom Parisurteil (Abb. 36) gilt als Symbol der „discordia“. Im Bild der gefesselten Andromeda (Abb. 21) soll auf die Qualen hingewiesen werden, in denen nach Belloris Auffassung die „unvernünftigen Freuden“ der Liebe zu enden pflegen. Man muß auch zweifeln, welcher Amor gemeint ist, der im Fresko von Herkules und Omphale (Abb. 34) den Sieg über die Starken, im Fresko von Diana und Endymion (Abb. 33) bzw. von Diana und Pan (Abb. 35) über die Keuschen und in den Polyphem-Fresken (Abb. 23 und 24) seinen Triumph über tierähnliche Wesen feiert. Es scheint sich hier eher um Siegesbeweise des „amor profano“, aber wohl kaum um Triumphe des „amor divino“ zu handeln. Letzterer allerdings beweist seine Macht in der Rettung Arions (Abb. 9), in der Befreiung des Prometheus durch Herkules (Abb. 12), in der Aufmerksamkeit des Prometheus für die Ratschläge Minervas bei der Erschaffung des Menschen (Abb. 10), in der Versöhnung zwischen Apoll und Merkur (Abb. 16) und im Sieg des Herkules über den Drachen, der ihm den Zugang zum Garten der Hesperiden versperrt (Abb. 11). Die Präsenz Jupiters auf diesem Bild soll lehren, daß die wahren „pomi d'oro“ nur mit göttlicher Hilfe im Kampf um die „virtus“, aber nicht durch die in der Venus des Paris-Urteils verkörperten Freuden des Liebeslebens gewonnen werden können⁴⁵.

Es hat den Anschein, als würde Bellori die Hauptfresken der Galerie im Gegensinn zu dieser moralisierenden Aussageabsicht interpretieren. In den „Umarmungen Jupiters, Junos, Auroras und Galateas“ (vgl. Abb. 31, 29 und 30) sieht er nämlich die univernale Macht eines Eros dargestellt, dem als „Triumphator“ selbst über die keuschesten und mächtigsten Götter sowie über die tugendhaftesten Menschen ausschließlich positive Qualitäten zukommen⁴⁶. Der sinnliche Charme dieser Bilder wird dabei als Unterstützung einer Lobrede auf jenen Eros aufgefaßt, vor dessen negativen Folgen in anderen, häufig nicht weniger charmanten Bildern gewarnt wird⁴⁷. Da Bellori das Verhältnis zwischen himmlischer und irdischer Liebe im allgemeinen als einen Gegensatz auffaßt, mag es dem Leser vorkommen, als werde im Freskenzyklus der Galleria Farnese in Wirklichkeit ein Triumph der sinnlichen Liebe gefeiert, der durch die Voranstellung des Themas für eine Lobrede auf die himmlische Liebe lediglich kaschiert ist. Wäre dies tatsächlich der Fall, zerbräche jedoch die Einheit zwischen „inventio“ und „elocutio“, die sowohl vom vollkommenen Dichter als auch von Ciceros „orator optimus“ beachtet werden muß.

Man kann die gesamte Interpretationsgeschichte der Galleria-Farnese-Fres-

⁴⁵) Bellori 65 f.

⁴⁶) Z. B. in den Deutungen der Fresken „Giove e Giunone“ und „Diana et Endimione“ ebd. 54 ff. (Abb. 31 und 33).

⁴⁷) Z. B. im „Galatea“-Fresko Bellori 55 oder bei „Venere et Anchise“ ebd. 56 f. (Abb. 32 und 32).

ken als den Versuch auffassen, mit diessen Ambivalenzen in Belloris Deutung zurechtzukommen. Dies geschieht zunächst auf die folgende Weise: Aus der Vielfalt der von Annibale Carracci praktizierten und bei Bellori genannten Darstellungsverfahren wird die „viva espressione degli affetti“ herausgelöst und zum dominanten Stilprinzip des Malers erklärt, das nach der Regel, die der Kunst eine Einheit aus Form und Gehalt gebietet, nunmehr ein hedonistisches Thema zu veranschaulichen hat. Damit sind die Elemente für einen Syllogismus gewonnen, der nahelegt, daß das Thema der Galleria Farnese nur dann bestimmt werden kann, wenn Belloris Themenangabe vom Sieg der himmlischen über die irdische Liebe zurückgewiesen wird. Daß Belloris Themenangabe selber ambivalent ist, wird unter dieser Voraussetzung nicht mehr wahrgenommen. Ebenso erscheinen dann auch die Konzepte, die Belloris und damit auch Agucchis Hinweisen auf die vielfältigen Darstellungsprinzipien Carraccis zugrundeliegen, als unangemessen für das inhaltliche Verständnis seines Hauptwerks. Es ist jedoch unverkennbar, daß vor allem in der kunsthistorischen Forschung des 20. Jahrhunderts Beobachtungen zum Gehalt und zum Formprinzip der Galleria-Farnese-Fresken vorgetragen werden, die man als bruchstückhafte Wiederannäherungen an das Deutungsschema Agucchis und Belloris einschätzen kann. Die Auseinandersetzung mit der Interpretationsgeschichte der Galleria Farnese will auf diese Zusammenhänge nicht nur deskriptiv hinweisen, sondern sie will zugleich zeigen, in welcher Weise und durch welche der in der Forschung herausgestellten Elemente das Deutungsschema Agucchis und Belloris erweitert und präzisiert werden muß, wenn man von ihm aus einen insgesamt überzeugenden hermeneutischen Schlüssel für das Verständnis des „nobilissimo poema“ von Annibale Carracci gewinnen möchte.

2. Belloris Deutung wird zurückgewiesen

John Rupert Martin hat gezeigt, daß die Fresken Carraccis in der Galleria Farnese ins Kreuzfeuer moralischer Kritik geraten und kaum noch als ein in sich homogenes Kunstwerk gelten, wenn Belloris Themenangabe nicht mehr nachvollzogen werden kann. Die Kehrseite der Unfähigkeit, in den Fresken ein platonisches Thema wiederzuerkennen, besteht in der einseitigen Wahrnehmung ihres erotischen Charakters. La Bruyere und Salvator Rosa haben in den „nuditez du Carache“¹ eine Verunzierung der „Palazzi de'Prencipi Christiani“ gesehen². Jonathan Richardson hat die Titulierung Belloris sogar direkt, und zwar mit dem Ausdruck der Enttäuschung zurückgewiesen, wenn er betont:

¹) Jean de la Bruyere, *Les Caracteres*, Paris 1692, p. 574: „Que les saletez des Dieux, la Venus, le Ganimede, & les autres nuditez du Carache ayent este faites pour des Princes de l'Eglise, & qui se disent successeurs des Apostres, le Palais Farnese en est la preuve“, zit. nach *Martin* 83, n. 2.

²) Salvator Rosa, *La Pittura*. Verse 723 ff.: „Gl' impudichi Carracci, e i Tizziani / Con figure di chiassi han profanati / I Palazzi de'Prencipi Christiani“, zit. nach *Martin* ebd.

„Throughout concupiscence generally prevails, ... but virtue rarely“³. Johann Heinrich Fuessli schließlich versteht die Fresken Carraccis nur noch als „chaotische Folge abgeschmackter Fabeln und bacchanalischer Schwelgereien“, die aufgrund ihrer Freiheit von jeder Art allegorischer Bedeutung das „kindische Bedürfnis nach einer Zurschaustellung kühner Entwürfe und akademischen Könnens“ befriedigen⁴.

Aus der Distanzierung von der Interpretation Belloris hat Stendhal eine andere Konsequenz gezogen. Bei ihm wird erstmals der Versuch unternommen, den Schwerpunkt, der Gehalt und Darstellungsform der Fresken Carraccis zusammenhält, in einem ganz unplatonischen Motiv zu sehen, das bis in die Gegenwart hinein die Diskussion über die Galleria Farnese mitbestimmt. Stendhal ist unbefangen genug gewesen, die von Annibale Carracci dargestellten Mythen als die „liebenswertesten Geschichten“ zu bezeichnen, „die uns die Antike hinterlassen hat“. Sie gewinnen ihre Liebbarkeit jedoch allein dadurch, daß sie unabhängig von jedem Programm philosophisch-moralisierender Provenienz den Affekt erotischer Faszination zum Ausdruck bringen. In dieser Qualität aber werden sie nur von jenen „happy few“ wahrgenommen, denen die „Chartreuse de Parme“ gewidmet ist. Annibale Carracci ist für Stendhal der Prototyp des modernen Künstlers, der weder mit seinem Auftraggeber noch mit seinem Publikum durch gemeinsame kulturelle Erwartungen und Kenntnisse verbunden ist. Die Einbildungskraft des ganz auf sich selbst zurückgewiesenen Künstlers entwirft vielmehr das Gegenbild zu einer Gesellschaft, deren charakteristische Eigenschaften nach Stendhal in der Person des Auftraggebers von Annibale Carracci exemplarisch verkörpert sein sollen, nämlich „Schwachsinn, Prunksucht und Geiz“. In der fiktiven Gegenwelt der Kunst aber dominiert ein „ideal de la seduction“, das eine Lust und ein Glück verspricht, die in der Realität niemals Erfüllung finden können⁵.

Weniger freundlich fallen die Bemerkungen von Hippolyte Taine aus. Er erblickt in den Gestalten der Galleria-Farnese-Fresken nur noch einen „assemblage d'effets disparates“⁶. Er kehrt damit die Feststellung von A. Felebiu um,

³) Jonathan Richardson, Sr. and Jr., *An Account of the Statues, Bas-reliefs, Drawings and Pictures in Italy, France etc., with remarks*, 2nd ed., London 1754, p. 141, zit. nach Martin 84, n. 12.

⁴) Johann Heinrich Fuessli, *Lectures on Painting delivered at the Royal Academy*, March 1801, London 1801, p. 84: „a chaotic series of trite fable and bacchanalian revelry, without allegory, void of allusion, (painted) merely to gratify the puerile ostentation of dauntless execution and academic vigour“, zit. nach Martin 147, n. 5.

⁵) Stendhal, *Voyages en Italie*, ed. par Vittorio del Litto, Paris 1973, 924 (*Promenades dans Rome*). Zu Stendhals Bezug auf die Malerei Annibale Carraccis vgl. Philippe Bertier, *Stendhal et ses peintres italiens*, Geneve 1977, 81 ff. Zu Stendhals „ideal de la seduction“ als dem vornehmsten „Gegenstand“ der Kunst in einer unheroischen und deshalb zum Inbegriff der Trivialität heruntergekommenen Moderne vgl. Jean Prevost, *La creation chez Stendhal*, Paris 1951, 164. Ebd., 153 ff. zum „bonheur de la peinture“, das nur dem „homme passionné“, aber nicht dem „homme froid“ zugänglich ist.

⁶) Hippolyte Taine, *Philosophie de l'art*, zit. nach der Ausgabe Paris 1921, t. II, 339 f. Taine exemplifiziert seine Kritik an der Figur des Cephalus auf dem Aurora-Fresko in der Galleria Farnese (Abb. 29): „(sc. il) a les muscles d'un lutteur de Michel-Ange, une carrure et une abondance de chairs empruntées aux Venitiens, un sourire et des joues prises au Corregge; on a le déplaisir de voir un

der noch ganz im Sinne des von Agucchi und Bellori entworfenen Deutungsschemas den „assemblage de differentes beautes“ im Hauptwerk Annibale Carraccis dadurch charakterisiert hat, daß es in der Verschiedenheit seiner kunstschnen Gestalten eine Einheit verwirklicht, in der kein einziger Teil die Qualität eines anderen beeinträchtigt⁷. Für Taine gehört die Malerei Carraccis deshalb in eine Periode künstlerischen Verfalls, während sie doch nach ihrem Selbstverständnis den Sturz der Malerei in die vermeintlichen Abgründe des Manierismus und des Naturalismus aufhalten wollte. Weil die Voraussetzungen des Kunstprinzips von Annibale Carracci nicht mehr verstanden werden, erscheint es bei Henri Delaborde als „compromis entre le beau antique, la grâce du Corregge et la vigueur de Raphael“, ohne daß dies diskreditierend gemeint wäre⁸. Sogar Stendhal konstatiert an den Gestalten Annibale Carraccis eine „absence de l'âme celeste et de l'esprit que Raphael donne toujours aux siennes“⁹. Der vermeintlich organisch gestaltende und göttlich inspirierte Raffael wird dem eher synthetisch und akademisch verfahrenen Annibale Carracci entgegengestellt¹⁰, während er doch selber sich als den Nachfolger Raffaels verstanden hat und in diesem Rang auch von seinen Zeitgenossen anerkannt worden ist¹¹.

athlete gracieux et gras“. Vgl. damit Belloris Bemerkung zur Figur des Paris, die in Anm. 28 des vorangehenden Abschnitts dieses Kapitels zitiert ist.

⁷) Andre Felibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*, Paris 1666–1688, II, 66: „Il ne se voit de comparable a cette belle disposition d'histoires et d'ornemens dont elle est enrichie (sc. la galerie). On y voit un assemblage de differentes beautes qui, dans leur variete, ont une si grande union que la perfection d'un sujet particulier ne diminue rien de l'excellence des autres“. Vgl. damit Lucianus, *Imagines* 5, im vorliegenden Buch S. 169 (Anm. 46) zitiert. Auch die weitere Beschreibung Felibiens ist ein Reflex derjenigen Agucchis und Belloris.

⁸) Henri Delaborde, *Etudes sur les Beaux-Arts en France et en Italie*, Paris 1864, I, 375.

⁹) Stendhal, a. a. O. wie Anm. 5. Auch dieser für Annibale Carracci fatale Vergleich mit Raffael hat eine ins 17. Jahrhundert zurückreichende Tradition. Vgl. Roger de Piles, *L'art de peinture de Charles Alphonse du Fresnoy*, trad. en francais, Paris 1673, 272. Dort wird bei aller Bewunderung für Annibale Carracci zugleich betont, daß seine Malerei nicht an die „noblesse, les graces et delicatesses“ Raffaels heranreiche. Die Differenz im Kunstverständnis beider Maler wird ebenso übersehen wie die unterschiedliche geschichtliche Situation, in der sie tätig gewesen sind.

¹⁰) Für die Gegenüberstellung zwischen dem „fleißigen“ Annibale Carracci und dem „göttlichen“ Raffael im 17. und 18. Jahrhundert vgl. Carlo Ludovico Ragghianti, *I Carracci e la critica d'arte nell'età barocca* (1933), zit. nach: *Critica d'arte*, 169–171 (1980), 133–170. Verstärkt durch Winckelmanns Begriff des Eklektizismus, den er an den Carracci exemplifiziert, aber noch aus der Perspektive Belloris versteht (vgl. Johann Joachim Winckelmann, *Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst und dem Unterrichte in derselben* (1763), zit. nach: Winckelmanns Werke in einem Band, hrsg. v. Helmut Holtzthauer, Berlin u. Weimar, 3. Aufl. 1982, S. 158: Die Carracci „waren Eklektiker und suchten die Reinheit der Alten und des Raffael, das Wissen des Michelangelo mit dem Reichtume und dem Überflusse der venetianischen Schule, sonderlich des Paolo (sc. Veronese), und mit der Fröhlichkeit des lombardischen Pinsels im Correggio zu vereinigen“), wirkt dieses Urteil noch bei Schelling nach, wenn er herausstellt, daß die „Nachahmung der Antike“ „erst mit den Zeiten der Carracci“ „förmliches Prinzip“ geworden ist, weil sie hier angeblich nicht mehr der „Bildung des eignen Sinnes nach dem Geiste derselben“ dient. Die Malerei der Carracci gehört deshalb in den „Nachsommer der Kunst“ (*Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur*, Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *Schriften von 1806–1813*, Unveränderter Nachdruck von: F. W. J. Schellings sämtl. Werke, hrsg. v. Karl Friedrich August Schelling, Abt. I, Bd. 7, Stuttgart u. Augsburg 1862, Darmstadt 1976, S. 269, Anm. und 270).

¹¹) Vgl. den Hinweis auf das Begräbnis Annibale Carraccis, Bellori 77 ff. Der Maler ist auf eigenen Wunsch im Pantheon neben Raffael beigesetzt worden.

Die Schwierigkeiten der kunsthistorischen Forschung des 19. Jahrhunderts, die Aussageabsicht der Fresken der Galleria Farnese überzeugend zu interpretieren, wird bei Hubert Janitschek auf eine geradezu exemplarische Weise manifest. Hier erscheinen die Ambivalenzen Belloris zu Antinomien gesteigert, die nur noch um den Preis fragwürdiger Konstruktionen und Widersprüche zu überbrücken sind. Janitschek hält es für ein Charakteristikum der gegenreformatorischen Kultur, daß man es nicht mehr, wie noch in der Renaissance, gewagt habe, „harmlos der antiken Mythen sich zu freuen“. Man habe deshalb „die hausbackenste Moral in sie hinein geheimnist“, um „den Trieb nach der Schönheit und Heiterkeit antiken Lebens mit dem stark eingeschüchterten Gewissen in Einklang zu bringen“. Das Programm, das Janitschek der Galleria Farnese unterstellt, ist zwar im einzelnen Bellori entnommen, wird aber nunmehr so präsentiert, daß man glauben muß, mit dem Palimpsest eines Textes konfrontiert zu sein, der diesen bis zum Widersinn entstellt. Sein Thema sei die „Macht der Liebe, ... ihre Allherrschaft über die Starken (Herkules), Stolzen (Anchises) und Keuschen (Diana)“. Sie beherrscht nicht nur „das ganze Universum (Zeus und Hera, Aurora, Venus marina, d. h. Galatea)“, sondern auch „die Seelen der Menschen (Hermes reicht dem Paris den goldenen Apfel, Pan reicht der Artemis die weiße Wolle seines Lammes)“ (vgl. die Abb. 34, 32, 33, 31, 29, 30, 36, 35). Die antikische Feier dieser Lebensmacht erhält jedoch eine überraschende Wendung ins vermeintlich Moralische, wenn Janitschek mit Bellori im Bacchanal eine Warnung vor „der wilden Erregung der Sinne“ formuliert sehen will, vor der sich der Mensch zu „hüten“ habe: „denn wenn er der ungezügelter Lust nachgibt und sich nicht mehr früh genug von der Vernunft warnen läßt, so ist schmerzhaftes Strafe das Ende (Andromeda-Perseus)“ (Abb. 37, 21, 22).

Es fällt schwer, hinter dieser Aussageabsicht jenen „Luftzug aus der goldenen Zeit“ zu verspüren, der nach Janitschek doch den einzigartigen Charme der Bilder Carraccis ausmacht¹². Um diese Unstimmigkeit zu vermeiden, hat Alois Riegl das Programm Belloris zu einer „pia fraus“ stilisiert. Die von Bellori herausgestellte „moralisierende Deutung“ sei lediglich „vorgeschützt“ worden, damit Annibale Carracci das Thema, das ihm am Herzen gelegen habe – der Triumph der sinnlichen Liebe – überhaupt in einem der Öffentlichkeit zugänglichen Kunstwerk habe darstellen können, in diesem Fall in einem Raum, der unglücklicherweise im Besitz eines frommen Kardinals gewesen sei¹³. Den Argwohn Riegls hat Hans Tietze in einer Studie über die Galleria Farnese bekräftigt, die zurecht bis heute für die kunsthistorische Forschung große Bedeutung hat. Danach dient Belloris Programm lediglich dem Zweck, Annibale Carracci

¹²) Hubert Janitschek, *Die Malerschule von Bologna: Die Carracci*, in: Robert Dohme, Hrsg., *Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit*. Biographien und Charakteristiken. Zweite Abteilung. Kunst und Künstler Italiens bis um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts, Bd. III, Leipzig 1879, Nr. LXXV, S. 16 ff.

¹³) Alois Riegl, *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*. Akademische Vorlesungen gehalten von Alois Riegl, aus seinen hinterl. Papieren hrsg. v. Arthur Burda u. Max Dvorak, Wien 1928, S. 172 f.

die Gelegenheit zu verschaffen, den „nackte(n) Mensch(en) in tausend lebensvollen Beziehungen“ darzustellen¹⁴.

Tietze hat reichhaltiges Quellenmaterial zur kulturellen Situation in Rom um 1600 erschlossen¹⁵, das für die Einschätzung der Intention des Auftraggebers von Annibale Carracci aufschlußreich ist¹⁶. Er geht erstmalig auf die Vorstudien zu den Fresken ein¹⁷, klärt Details ikonographischer Natur¹⁸ sowie die vielfältigen Beziehungen des Malers zur antiken Skulptur, zu Raffael, Michelangelo und zur Tradition der Bologneser Malerei¹⁹. Auch die Anteile der Mitarbeiter an der Ausstattung der Galleria Farnese werden präzise identifiziert.

Aus den offensichtlichen Schwierigkeiten, die mit einer an Bellori orientierten Deutung der Galleria Farnese verbunden sind, zieht Tietze eine rigorose Konsequenz, die man als Reduktion ihres programmatischen Gehalts auf ein Minimum kennzeichnen kann. Zwar habe die Ausarbeitung detaillierter und ambitionierter Programme zu den Gepflogenheiten der Familie des Auftraggebers gehört²⁰, aber im Falle der Galerie ihres römischen Stadtpalastes seien lediglich die Fresken „Dionysos und Ariadne“ (Abb. 37), „Aurora raubt Cephalus“ (Abb. 29) und der inhaltlich nicht näher zu bezeichnende „Seethyasos“ (Abb. 30), also die beiden Fresken Agostino Carraccis und das zentrale Deckenfresko, als Ausdruck eines in sich konsistenten Programms zu verstehen: die Herrschaft der Liebe in den Elementen Erde (Ariadne), Wasser (Seethyasos) und Luft (Aurora)²¹. Alle übrigen Fresken seien lediglich „durch den vagen, abgegriffenen Begriff der idealisierten Liebe verknüpft, der das ganze Seicento hindurch der Gegenstand der Dichtkunst und Malerei“ gewesen sei. In den „verdünnten und verwässerten platonischen Ideen“, d. h. für Tietze in den Liebestheorien Baldassarre Castigliones und Pietro Bembo sowie in der Mythenallegorese dieser Zeit, werde die „weltbewegende... Götter und Menschen beherrschende... Gewalt“ der Liebe vermeintlich nach dem Vorbild Ovids und der spätantiken Mythendeutung „zu tändelndem Spiele“ depotenziert. Die Carracci hätten für ihre Bildvorstellungen aus eben dieser „trüben Quelle“ und

¹⁴) Hans Tietze, *Annibale Carraccis Galerie im Palazzo Farnese und seine römische Werkstatt*, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 26 (1906/07), 91.

¹⁵) Ebd. 52 f. Tietze verweist auf die führende Rolle der Familien Aldobrandini und Farnese für die Wiederbelebung des politischen, sozialen und kulturellen Lebens nach dem „Sacco di Roma“ von 1527.

¹⁶) Ebd. 53 ff. mit Hinweisen auf das dynastische Selbstverständnis der Familie Farnese, das in zahlreichen von ihr in Auftrag gegebenen Kunstwerken zum Ausdruck kommt.

¹⁷) Ebd. 71 und 118 ff. Auf diese Weise werden Planungsphasen erkennbar, in denen die einzelnen Sujets der Fresken und ihre Anordnung im Raumkörper der Galerie schrittweise festgelegt werden.

¹⁸) Ebd. 74.

¹⁹) Ebd., 71, 73 und 102 (Michelangelos Sistina), 76 (Raffaels Fresken in der Villa Farnesina), 95 f. (Tibaldi's Fresken im Pal. Poggi in Bologna und zu den eigenen Fresken der Carracci in den Palazzi Fava, Magnani und Sampieri ihrer Heimatstadt).

²⁰) Ebd. 90 f. Die Ausstattung der Sommerresidenz der Farnese in Caprarola wird in diesem Zusammenhang ausdrücklich erwähnt.

²¹) Ebd. 75 und 94. Tietze zitiert den Titel dieses Programms in Orientierung am Prolog zum *Pastor fido* von Giovanni Batista Guarini (1590). Dort wird die Herrschaft der Liebe „in cielo, terra e mare“ gefeiert.

„kraftlosen Brühe eines süßlichen Spiritualismus“ „geschöpft“, möglicherweise mit Unterstützung Agucchis. Der Mythos diene deshalb in der Galleria Farnese nur noch als präziöser Schmuck, der für die eigentliche Darstellungsintention Carraccis – die Präsentation des nackten Menschen – ohne inhaltliche Bedeutung sei²². Die Fresken der Wände werden ausdrücklich aus dem ohnehin nur sehr locker geknüpften Band eines gemeinsamen Programms ausgeschlossen²³.

Tietzes Deutung mußte in der Carracci-Forschung wie eine Befreiungstat wirken, die von der Notwendigkeit einer Rücksichtnahme auf Belloris Programm weitgehend entlastet. Ihr Gewinn besteht in der einheitlichen Wahrnehmung der Galleria Farnese als einer „gaia sala degli spettacoli e delle danze“, wie dies Angelo Foratti formuliert hat²⁴. Man spürt den belebenden Hauch einer frisch gewonnenen Freiheit zuerst bei Gabriel Rouches. Er bekräftigt Tietzes Deutung durch einen wortreich gehaltenen Überblick über die kulturellen Strömungen des Seicento. In Analogie zur Literatur ihrer Zeit, also insbesondere zur pastoralen Dichtung Tassos und Guarinis, erscheint die Galleria Farnese als „un temoigne précieux pour la connaissance de l'esprit italien à cette époque“²⁵. Sie bilden den Gegenstand des Vergnügens einer Schicht von „beaux esprits“, die in der Distanz zu den „grandes problèmes politiques ou religieux“ ausschließlich an der Errichtung eines imaginären „regne du tendre“ und der „galanterie raffinée“ interessiert gewesen seien. Nur in den Fresken des Camerino Farnese habe Annibale Carracci den Triumph der Tugend über das Laster dargestellt, aber die Galerie sei eine „apotheose de l'amour sensuel“. Sie beweise eindrucksvoll das Weiterleben des Heidentums im Sinne der Renaissance auch noch in der Epoche der Gegenreformation²⁶.

Während Tietze ausdrücklich davor gewarnt hatte, bei der inhaltlichen Deutung der Galleria Farnese über die Benennung eines allgemeinen Themas hinauszugehen²⁷, liest Rouches das Hauptwerk Carraccis wie einen „traite illustre, allegorique et philosophiques des passions de l'amour“, in dem jede sinntragende Gestalt eine „intention cachée“ zum Ausdruck bringe. Bei dem Versuch, diese Intentionen im einzelnen zu präzisieren, treten aber exakt wieder jene

²²) Als Komponenten der von ihm eigentlich erst hergestellten „kraftlosen Brühe eines süßlichen Spiritualismus“ nennt Tietze u. a. den Vergilkommentar des Servius, die Schriften des Macrobius (S. 93) und die mythographischen Werke von Bruni, Cartari, Gyraldus und Bocchi. Er weist auch darauf hin, daß Bocchis *Symbolicae quaestiones* in engem Zusammenhang mit der Familie Farnese und den Carracci stehen. Bocchis „symbolon“ CX ist der Familie Farnese gewidmet. Für den Druck der 2. Aufl. war Agostino Carracci als Graphiker tätig; Tietze 67.

²³) Ebd. 94.

²⁴) Angelo Foratti, *I Carracci nella teoria e nella pratica*, Citta di Castello 1913, 277. Foratti hat viel zu einem adäquaten Verständnis des Kunstprinzips der Carracci beigetragen, vor allem durch sorgfältige Analysen zu Werken der Bologneser Zeit, an die später Heinrich Bodmer angeknüpft hat (*L'Accademia dei Carracci*, Bologna 8,22 (1935), 61–74; Ders., *Ludovico Carracci*, Burg b. Magdeburg 1939). Foratti enthält sich einer inhaltlichen Deutung der Galleria Farnese, ist aber in Anknüpfung und partieller Korrektur an Tietze um eine Identifizierung literarischer Quellen zu einzelnen Fresken bemüht.

²⁵) Gabriel Rouches, *La peinture bolonaise à la fin du XVI^e siècle (1575–1619)*. Les Carrache, Paris 1913, 174.

²⁶) Ebd. 175.

²⁷) Tietze 91.

Probleme zutage, die schon für Bellori charakteristisch gewesen sind: Die Feier heidnischer „volupte“ muß zugleich dazu herhalten, vor den angeblichen Gefahren ihrer allzu vehementen Verwirklichung zu warnen²⁸.

Roger Peyre, der Rouches in seiner inhaltlichen Deutung folgt²⁹, betont das von ihm als modern empfundene Darstellungsverfahren Carraccis. In seinem „Eklektizismus“ werde eine Freiheit gegenüber der Tradition des Kunstschönen wirksam, die man als den „point de depart de l'art moderne“ auffassen müsse³⁰. Peyre steht damit in einer Tradition, die den Eklektizismus Carraccis rehabilitieren und damit eine Voraussetzung dafür schaffen wollte, seine Kunst von dem dominierenden Schatten Raffaels zu befreien. Sie ist bereits durch Janitschek begründet sowie von Angelo Foratti und Heinrich Bodmer fortgesetzt worden³¹, ehe sie in der noch zu erwähnenden Arbeit von Denis Mahon ihren Höhepunkt erreicht.

In Anknüpfung an Wölfflins Studien zum Stilprinzip des Barock und an Tietzes Beobachtungen zur Galleria Farnese hat Hermann Voss eine Gesamtdeutung vorgeschlagen, die inhaltliche und formale Aspekte in gleicher Weise berücksichtigt, aber Bellori in keiner Weise mehr verpflichtet ist. In ihrem Zentrum steht die Intention des Malers, „de(n) nackte(n), bewegte(n) Mensch(en)“ nach dem Ideal einer „gesättigte(n), voll erblühte(n), aber spannkraftige(n) Schönheit“ darzustellen. Die Betonung dieser Absicht gerät in einen Gegensatz zu Tietzes Charakterisierung des Ambientes kultureller Dekadenz, von dem zwar nicht das Darstellungsverfahren Carraccis, aber doch seine Umsetzung in Bilder mythologischen Inhalts beeinflusst gewesen sein soll. Vossens Blick auf die Bilder der Galleria Farnese ist jedenfalls deutlich durch Nietzsches „Geburt der Tragödie“ geschärft, so daß die Fresken Carraccis als „poetische Erhöhung des erotischen Triebes“ zu „dionysischer Lust“ und als „Entfesselung der elementaren Kräfte der Natur“ wahrgenommen werden.

Unter formalem Aspekt sieht Voss das Hauptwerk Carraccis dem Ideal des hohen Stils verpflichtet, der „über die nüchterne Wirklichkeit“ hinausgreift und jedes Bildelement „ins Heroische, Bedeutende“ steigert. Diese Tendenz, die jede „Affektiertheit oder Theatralik“ vermeidet, bekundet sich auch in der Gestaltung des dekorativen Rahmens. Hier zeigt sich eine Fähigkeit zu „monumentale(m) Gestalten“, das primär in der Architektur des römischen Barock zum Ausdruck kommt. In der Galleria Farnese bekundet sich diese Fähigkeit in einem „klare(n) und dekorative(n) Aufbau“, der „die einzelnen Motive aus ihrer traditionellen säuberlichen Begrenztheit“ herauslöst, so daß sie sich auf der Grundlage ihrer individuellen Besonderheit „gegenseitig durchdringen“ und durch perspektivische Anordnung den „gesteigerten Eindruck des Werdenden, sich im Raume Ausdehnenden hervorrufen“ (Abb. 1 und 4). Der selbständige Rang, den die Bilder dennoch gegenüber ihrem architektonischen Rahmen behaupten, dient dazu, durch verschiedene Ausdrucksmittel „den programmi-

²⁸) Rouches, a. a. O. 171.

²⁹) Roger Peyre, *Les Carraches*. Biographie critique, Paris 1924, 75.

³⁰) Ebd. 7.

³¹) Vgl. Janitschek, a. a. O., 7 ff. und die Angaben in Anm. 24.

schen Grundgedanken“ des gesamten Zyklus“ entweder „zu dionysischer Ekstase“ zu steigern oder ihn „in einer bald lyrischen, bald idyllischen oder episch-komischen Nuancierung“ zur Anschauung zu bringen³².

Voss hat in den Fresken der Galleria Farnese ein Darstellungsprinzip am Werk gesehen, das bei ihm ohne Bezug auf seinen Ursprung in der antiken Rhetorik und auf seine Präsenz im Deutungsschema von Agucchi und Bellori entwickelt und deshalb auch nur partiell wiedergewonnen wird. Es wird bei ihm als der Veranschaulichungsmodus eines Themas eingesetzt, das nach den Regeln antiker Poetik nur dem literarischen „genus humile“ zugeordnet werden kann³³. Nach Voss veranschaulicht der Stil des Malers das Thema der sinnlichen Liebe. Ihre Gewalt bekundet sich in der Gestalt des „ungeschlachte(n) Triton(en)“, der auf Agostino Carraccis sogenanntem Galatea-Fresko (Abb. 30) „das begehrte Weib mit derber Faust“ „umspannt“, in der Göttin Aurora (Abb. 29), die wie eine „Mänade... den widerstrebend zarten Jüngling mit Gewalt an sich zu reißen versucht“ und sogar in der „höchste(n) der olympischen Göttinnen“, der Juno (Abb. 31), die, „die letzte der Hüllen fallen lassend, zögernd das Lager ihres Gemahls besteigt“. Mit diesem Programm haben die Fresken der Wände jedoch nichts zu tun. Hier hat man es „angesichts der moralischen Bedenklichkeit des Programms der Decke“ „ratsam gefunden... einige mythologische Darstellungen zu wählen, denen womöglich eine allegorisch-moralische Bedeutung unterstellt werden konnte“. Nur dieses Programm sei von Bellori wiedergegeben worden. Die Differenz zwischen Decke und Wänden der Galerie wird nach Voss auch vom Maler selber unterstrichen. An der Decke sei es ihm gelungen, „antike Wirklichkeit“ „mit modernem Gefühl“ „ins Leben“ zu rufen. An den Wänden habe er jedoch „nur noch mit halber Seele“ gearbeitet. Das moralische Thema ihres Programms habe ihn offensichtlich kaum noch zu besonderen künstlerischen Leistungen stimulieren können³⁴.

Die Zurückweisung der Interpretation Belloris ist seit Stendhal von einer romantischen Vorstellung der Renaissance als heidnischer Gegenwelt zum christlichen Mittelalter imprägniert, die der historischen Wirklichkeit nicht standhält. Sie muß sich außerdem in einer auffällig rigiden Weise der philologischen Methode der Athetese des vermeintlichen Unstimmigen bedienen. Ihr gutes Gewissen bezieht sie aus einer Entdeckung, die in der Tat in keiner befriedigenden Gesamtinterpretation der Galleria Farnese im Gegensinn auftreten darf. Sie soll hier in abgekürzter Sprechweise durch Stendhals Begriff des „ideal de la seduction“ angedeutet sein. Unverkennbar ist, daß auch in den hedonistischen Interpretationen der Fresken Carraccis einzelne Elemente des Deutungsschemas von Agucchi und Bellori wieder auftreten. Sie können aber nur durch

³²) Hermann Voss, *Die Malerei des Barock in Rom*, Berlin 1925, 485 f. und 493 ff.

³³) Zuständig für die Darstellung der Handlungen von Menschen, die nach der aristotelischen Definition „schlechter sind als wir“ (*De arte poet.* 1448a 1 ff.), entbehrt das „genus humile“ aller besonderen Kunstmittel. Ihm kommt ausschließlich die Intention des „prodesse“ zu, die z. B. im „monere“ verwirklicht wird (Horaz, *De arte poet.* 344). Vgl. Cicero, *Orator* 23, 76 ff.: „unum aberit... ornatum illud, suave et affluens“. Dies aber ist nach den Beobachtungen von Voss in der Galleria Farnese keineswegs der Fall.

³⁴) Voss, a. a. O. 496.

eine Umkehrung ihrer originären Intention in eine Gesamtdeutung integriert werden. Dies wird nicht als störend empfunden, weil die Voraussetzungen nicht mehr bewußt sind, die im 16. und 17. Jahrhundert für die Darstellungsprinzipien der Malerei, also für ihre „genera elocutionis“ Gültigkeit hatten. Die psychologische Intention des Malers steht deshalb im Vordergrund. Sie aber wird als Wille zur Veranschaulichung von „libri di lascivia“ charakterisiert³⁵. Die Darstellung des erotischen Affekts hätte sich jedoch nach den Voraussetzungen der Kunsttheorie des Seicento an die Regeln des „genus humile“ binden müssen. Ihre Veranschaulichung nach den Regeln des „genus grande“ und des „genus medium“ wäre von den Zeitgenossen Carraccis als schwerer, unnachvollziehbarer Verstoß gegen die Vorschriften des „decorum“ verstanden worden. In diesem Zusammenhang muß auch der Ort berücksichtigt werden, den die Fresken ausschmücken. Zwischen dem, was sich für die Galerie eines Stadtpalastes ziemte, und dem, was denselben Malern und ihren Auftraggebern etwa in der Gattung der Karikatur³⁶ oder in der Graphik erlaubt war, bestand ein gewaltiger Unterschied, den niemand vernachlässigen durfte³⁷. Wären die Voraussetzungen der gegen Bellori entwickelten Deutung der Galleria Farnese zutreffend, so hätten die Fresken Carraccis kaum den exzeptionellen Rang behauptet, den sie bis ins 18. Jahrhundert hinein nahezu ungefährdet einnehmen konnten. Sie müßten dann nämlich der ästhetisch fragwürdigen Kategorie des Interessanten zugerechnet werden, die Nietzsche zur Kennzeichnung der modernen Kunst benutzt hat. Aber ist es angemessen, Annibale Carracci primär als den Erfinder „hypnotischer Griffe“ zu verstehen, die allein dazu taugen, „müde Nerven zu reizen“³⁸? Eine hedonistische Interpretation der Galleria Farnese zeichnet sich nicht durch jene Unbefangenheit des Blicks aus, den sie für sich reklamiert³⁹. Sie erkaufte vielmehr ihre Freiheit von den Voraussetzungen Agucchis und Belloris dadurch, daß sie in den Bannkreis der Kunsttheorie Nietzsches tritt. Sie macht sich von der historisch unangemessenen Überzeugung abhängig, daß das „Verlangen nach Kunst und Schönheit ... ein indirektes Verlangen

³⁵) Diese Intention hat zuerst der Maler Salvator Rosa der Galleria Farnese unterstellt. Vgl. dafür Tietze 94.

³⁶) Vgl. dazu Bellori 75: „Ma fra gli studii delle arti piu gravi mischiava (sc. Annibale Carracci) le burle e le piacevolezze“, und zwar durch „facezie de' disegni“ und „dilettevoli ritratti burleschi ovvero caricati“. Bellori fügt hinzu: „così chiamavano alcuni volti e figure alterate in disegno, secondo li naturali difetti di ciascuno, con ridicola rassomiglianza, tantoche muovono a riso. Tale imitazione si riduce sotto quella de' peggiori solita usarsi da' poeti“. Diese Bemerkung zeigt die Wirksamkeit der aristotelischen Poetik für die Auffassung des „decorum“ im Seicento und Settecento.

³⁷) In der für den öffentlichen Gebrauch bestimmten Graphik waren propagandistische Effekte gestattet; in der für den privaten Gebrauch von „uomini letterati“ gedachten Graphik durften auch „libri di lascivia“ veranschaulicht werden. Sie waren auch in Räumen zugelassen, die ausschließlich zum privaten Gebrauch bestimmt waren. Zu Agostinos „lascivie“ vgl. Diane De Grazia Bohlin, *Le Stampe dei Carracci, con i disegni, le incisioni, le copie ed i dipinti commessi*, Bologna 1984, S. 168–176, Katalog Nr. 176–190, Abb. Nr. 203–217. Vgl. dazu hier Abb. 53.

³⁸) Friedrich Nietzsche, *Der Fall Wagner*. Ein Musikanten-Problem, § 5, *Werke*. Krit. Gesamtausgabe, hrsg. v. Giorgio Colli und Mazzimo Montinari, Berlin u. New York 1967 ff., VI/3, 16 f.

³⁹) Z. B. Voss a. a. O. 485. Er betont dort, man habe bei der Interpretation von Kunst allein „von den Werken selber aus(zu)gehen, nicht von den Rezepten, die ihnen angeblich zugrundeliegen“. Diese Maxime gilt noch für Mahon und Dempsey, deren Deutungen im folgenden Abschnitt des vorliegenden Buches besprochen werden.

nach den Entzückungen des Geschlechtstriebes“ darstellt, das dadurch befriedigt wird, daß Kunst die gewöhnliche Wirklichkeit in „aphrodisische Seligkeit“ transformiert⁴². Trotzdem ist das Insistieren auf der sensitiv-erotischen Ausstrahlungskraft der Fresken Carraccis keine reine Wunschprojektion ihrer Interpreten. Sie stellt vielmehr eine wesentliche Komponente in dem subtilen Wechselspiel zwischen Sensualität und Spiritualität dar, das den Betrachter zur Teilnahme verlocken will. Wichtig ist jedoch die adäquate Wahrnehmung dessen, was sich in der erotisch-affektiven Ausdruckskomponente der Bilder Carraccis blickt und auf diese Weise im Betrachter gegenwärtig werden will.

3. Voraussetzungen des Kunstprinzips von Annibale Carracci werden wiederentdeckt

Die Reputation Annibale Carraccis hat bereits im 18., vor allem aber seit dem 19. Jahrhundert unter der Wirkung des irritierenden Schlagwortes „Eklektizismus“ leiden müssen, dessen Geschichte hier nicht erneut thematisiert werden muß⁴³. Die Wiederentdeckung der Voraussetzungen für das von der Schule der Carracci insgesamt praktizierte Verfahren, Kunst im Rückbezug auf die vollkommensten Produkte ihrer eigenen Geschichte zu schaffen, kann auch für das inhaltliche Verständnis der Galleria-Farnese-Fresken nicht ohne Konsequenzen bleiben. Vor allem Denis Mahon hat gezeigt, daß „Eklektizismus“ im Seicento etwas ganz anderes bedeutet als die additive Synthese schöner Details, die einzelnen Kunstwerken der Vergangenheit entnommen sind. Vielmehr umschreibt dieser Begriff den Versuch, die Summe des bislang in Erscheinung getretenen Kunstschönen zu erweitern, um in der überbietenden Orientierung an ihm der Idee des Schönen im platonischen Sinne so nahe wie möglich zu kommen. Man hätte erwarten können, daß die Wiederentdeckung der Voraussetzungen des Eklektizismus-Konzepts des Seicento inhaltlich die Deutung Belloris unterstützt. Diese Voraussetzungen werden in Agucchis Traktat über die Malerei maßgeblich entfaltet, und auf ihn bezieht sich Belloris Begriff einer metaphysisch aufgewerteten Kunst. Obwohl Mahon diese Zusammenhänge als erster deutlich gemacht hat, faßt er den Gehalt des in der Galleria Farnese Veranschaulichten im Sinne der Gegner Belloris auf. Er hält nämlich an der Maxime fest, daß die Produktion von Kunst nichts mit den theoretischen Konzepten zu tun hat, die für das Kunstverständnis gebildeter Literaten bestimmend gewesen sind⁴⁴. Für Mahon ist die Galleria Farnese zwar eine ästhetisch überzeugende

⁴²) Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente*, Sommer 1887 a. a. O. VIII/1, 335.

⁴³) Zur Geschichte dieses Begriffs vgl. Ragghianti, a. a. O., *Mahon*, passim, Ders., *Eclecticism and the Carracci*, a. a. O.

⁴⁴) Prononciert noch als in seinem Buch über die Kunsttheorie des Seicento ist diese Maxime in den beiden folgenden Arbeiten von Denis Mahon ausgesprochen: *L'„Eclettismo“ e i Carracci: un post-scriptum*, in: *Commentari* 1 (1950), 165 und Ders., *I Carracci e la teoria artistica*; in: *Mostra dei Carracci*. Catalogo critico a cura di Gian Carlo Cavalli, Francesco Arcangeli, Andrea Emiliani, Maurizio Calvesi con una nota di Denis Mahon, Bologna 1956, 52 ff. Die besten Gegenargumente zu Mahons

„re-interpretation of the broad formulae of classicism into a living language“³. Man darf sie aber nicht als Ausdruck jener theoretischen Konzeptionen verstehen, die Agucchi zum Teil in unmittelbarem Kontakt mit dem in der Galleria Farnese arbeitenden Maler und seinem Schüler Domenichino entwickelt hat und die bei Bellori nachwirken. Man muß diese begrifflichen Reflexionen nur kennen, um sie vom Gegenstand der Anschauung gleichsam subtrahieren zu können, damit dieser uns „rein“, d. h. ausschließlich als Produkt der Kunst vor Augen steht. Inhaltlich haben deshalb die Interpreten der Galleria Farnese Recht, die sich von der Deutung Belloris distanziert haben⁴.

Rensselaer W. Lee hat die gekennzeichnete Maxime Mahons mit Recht in Frage gestellt. Ihm war als dem wohl besten Kenner der Implikationen des Horazischen Topos „Ut pictura poesis“ bewußt, daß unter ganz bestimmten historischen Voraussetzungen, die durch die Dominanz einer „humanistic theory of painting“ wirksam gewesen sind⁵, theoretische Konzepte sehr wohl auf die malerische Praxis zurückwirken konnten, und zwar nicht nur hinsichtlich der Auswahl ihrer Sujets, sondern auch im Blick auf das Verfahren ihrer Darstellung. Lee hat jedoch seinerseits die Resultate Mahons und ihre mögliche positive Bedeutung für eine Interpretation der Galleria Farnese nicht richtig eingeschätzt, weil er am Begriff des Eklektizismus zur Kennzeichnung der Malerei Carraccis festhält und an der Überzeugung, daß dieser Begriff als bloße Addition heterogener Vorbilder zu einer unorganischen Einheit verstanden werden müsse. Er bleibt damit vom Urteil des 19. Jahrhunderts abhängig. Nur Raffael unterstellt er eine „vital and organic synthesis of elements assimilated from the art of his own creative age (and of course, from the antique...)“, während er in der Malerei Annibale Carraccis lediglich einen „semiarchaeological and patently eclectic character“ am Werk sieht⁶. Nur den Vorzeichnungen eigne höchste, Raffael ebenbürtige künstlerische Qualität, den Fresken der Galerie aber nicht⁷.

Rudolf Wittkower gibt der Beobachtung stilistischer Differenzen zwischen Raffael und Michelangelo einerseits sowie Annibale Carracci andererseits folgenden Akzent. Er behauptet, Carracci habe sich auf die Kunst seiner Vorbilder nurmehr im Modus der Parodie bezogen. In der Auswahl der dem Mythos entnommenen Liebesszenen und einzelner eher dekorativer Bildmotive, wie Masken, Fruchtgirlanden, spielenden Putti und Sphingen, in der forcierten Nebeneinanderstellung unterschiedlicher Materialien (Steine, Bronze, menschliche Körper) und verschiedener menschlicher Stimmungen, aber auch in der Anknüpfung an heterogene Ausdrucksmöglichkeiten poetischer Darstellung (Bukolik, Idylle, Drama) werde deutlich, daß der Gehalt des von Carracci ver-

Maxime hat Charles Dempsey formuliert: *Annibale Carracci and the Beginnings of Baroque Style*, a. a. O. 1 ff. und Ders., *Some Observations ...*, a. a. O. insbes. 566.

³) Mahon, 199.

⁴) Ebd. 199 ff. Vgl. ferner Ders., *Note sur l'achèvement de la Galerie Farnese et les dernières années d'Annibal Carrache*, *Dessins de Carraches*, in: Musée du Louvre, Paris 1961, 57–61.

⁵) Rensselaer W. Lee, „*Ut Pictura Poesis*“, a. a. O.

⁶) Rensselaer W. Lee, Rez. von Denis Mahon, *Studies in Seicento Art and Theory*, *The Art Bulletin* 33 (1951), 209.

⁷) Ebd. 212.

anschaulichten Gedankens nicht als erhaben aufzufassen sei. Im Entwurf eines „unofficial, genre-like idiom“ bekunde sich eine kritische Distanz von Darstellungsprinzipien und inhaltlichen Kunstidealen der Hochrenaissance⁸.

Cesare Gnudi hat in der Kunst der Carracci insgesamt die Antwort auf eine fundamentale Krise im Wirklichkeitsverständnis ihrer Zeit gesehen: In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zerbricht die Einheit von Natur und Ideal, Realität und Mythos, Profanem und Heiligem, die bei Raffael und Tizian noch als ein selbstverständliches Faktum vorausgesetzt ist. Die Carracci antworten auf diese Entwicklung durch eine reflexive Wiedererinnerung an die Kunstprinzipien der Antike und der Hochrenaissance, die in Weiterführung der Überlegungen von Gnudi als „sentimentalisch“ im Sinne Friedrich Schillers bezeichnet werden kann. Sie bedeutet jedoch keine ohnmächtige Erinnerung an ein verlorenes Kunstideal, sondern dessen „trasposizione ... in un discorso moderno“⁹. Sie will die „forme classiche“ einer „sensuale naturalezza di vita“ anpassen, so daß die sinnliche Wahrnehmungsfähigkeit des Betrachters dieser Kunst zu einer „esaltazione panica ed eroica“ gesteigert wird¹⁰.

Die Bedingungen der kulturellen Krise, in die die Malerei des ausgehenden 16. Jahrhunderts gerät, kehren in der Kunst der Carracci als ihr internes Formprinzip wieder. Es ist von dem Bewußtsein getragen, daß die Realität der durch Kunst zu vergegenwärtigenden Schönheit aufgrund ihrer exzeptionellen Qualität überhaupt nicht auf Dauer gestellt werden kann. Ihre Veranschaulichung gelingt nur durch Formen, in denen ihr Gehalt mit der unvorhersehbaren Plötzlichkeit und Intensität eines Feuerwerks aufstrahlt und ebenso rasch wieder verglimmt. Sie können nur in einer „esaltazione della immaginazione“ geschaffen und nur in Augenblicken einer „ebrezza eccitante“ lebendig werden¹¹. Auch der Mythos, der in den Bildern der Galleria Farnese veranschaulicht wird, ist dort nicht mehr der Träger eines von allgemeiner Anerkennung getragenen Wissens, das in den traditionellen „allegorie moralistiche“ zum Ausdruck kommt. Er wird vielmehr zum Bedeutungsträger einer „poesia edonistica“¹², die im Exzeß der „pagana esaltazione dell'amore e della bellezza“¹³ den elegischen Hymnus auf ein Goldenes Zeitalter singt, um dessen definitiven Verlust in glücklichen Augenblicken gesteigerter Imagination zu überspielen¹⁴. Es ist deshalb auch unnötig, den Gehalt der dargestellten Mythen im einzelnen zu interpretieren,

⁸) Rudolf Wittkower, *The Drawings of the Carracci in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, London 1952, 24 ff.

⁹) Cesare Gnudi, *Saggio introduttivo* zu: *Mostra dei Carracci* — O. (wie S. 27, Anm. 2).

¹⁰) Ebd. 42.

¹¹) Ebd. 43 ff.

¹²) Ebd. 43.

¹³) Ebd. 33 f. Eine ähnliche Deutung ist zu finden bei Emanuela Quaranta, der die Intention zur Veranschaulichung einer „magica serenità“ durch eine „esaltazione della immaginazione e dei sensi“ im Sinne Gnudis (a. a. O. 42 f.) durch *Influenze probabili del „Polifilo“ sugli affreschi dei Carracci in Palazzo Farnese* (Firenze 1957) verständlich machen will. Die von Quaranta herausgestellten Analogien zum „Roman“ Colonnas bleiben jedoch höchst vage und konfus.

¹⁴) Gnudi, a. a. O. 33. Analoge Intentionen werden der Literatur des ausgehenden 16. Jahrhunderts und der Wiederbelebung der griechischen Tragödie durch die Oper im Sinne Monteverdis unterstellt, vgl. ebd., 37 und 42.

da diese Anstrengung den Zeitpunkt eines Augenblicks beträchtlich überschreitet.

Mit John Rupert Martins umfassender Monographie zur Galleria Farnese beginnt eine neue Epoche in der wissenschaftlichen Erforschung ihres Gehalts. Martin knüpft methodisch an Tietze an, insofern auch er die Tätigkeit Annibale Carraccis und seiner Mitarbeiter sorgfältig voneinander unterscheidet und dabei die interne Chronologie der Fresken in der Galleria Farnese überzeugend klärt. In dokumentierender Absicht werden außerdem erstmals die Vorstudien Carraccis abgedruckt und katalogisiert. Martin hat alle signifikanten Details der Fresken im Camerino und in der Galerie des Palazzo Farnese aus der Perspektive eines einheitlichen Programms gedeutet, als dessen Verfasser er den Kanoniker, Numismatiker und Antiquar Fulvio Orsini namhaft macht. Orsini hat mit der Familie Farnese in engster Beziehung gestanden und bis zu seinem Tode im Jahre 1600 in ihrem römischen Stadtpalast gewohnt. Der Kardinal Odoardo Farnese, der Auftraggeber Annibale Carraccis für die Ausstattung des Camerino und der Galleria seines Palastes, ist von Fulvio Orsini erzogen worden. Im Camerino hat Orsini für seinen Zögling in der Art eines Fürstenspiegels ein moralisches Programm entworfen, in dessen Zentrum der Familienheros der Farnese steht, nämlich Herkules¹⁵. In „*Immaggini della Virtù*“ wird gezeigt, wie Herkules die Verlockungen der „*vita voluptuosa*“ zurückweist, sich für die Tugenden und Mühen der „*vita activa*“ entscheidet (Abb. 48) und sich zudem um das Ideal der „*vita contemplativa*“ bemüht¹⁶. Mit den Mitteln der spätanti-

¹⁵) Zur Person Fulvio Orsinis und zu seinen intensiven Verbindungen mit der Familie Farnese vgl. *Martin* 4 ff. Orsini gehörte dem Humanisten-Zirkel an, den der in der Galerie in besonderer Weise präsen- te Kardinal Alessandro Farnese um die Mitte des 16. Jahrhunderts in seinem römischen Stadtpalast zu versammeln pflegte. Orsini war zuständig für die Bibliothek und die Antikensammlung der Farnese, hat aber auch eine eigene Kollektion antiker und zeitgenössischer Kunst besessen. Zu dem genannten Humanistenkreis hat auch A. Caro gehört, von dem Orsini das Entwerfen ikonographischer Programme hat lernen können. Vgl. dazu *Martin* 38 ff.; zu Orsini als Autor des Programms für die Galleria Farnese ebd. 52. Der geistige Horizont dieses Mannes wird bei einem Blick auf die Liste der Manuskripte und Inkunabeln deutlich, die er testamentarisch der Bibliotheca Vaticana vermacht hat. Er war dort Korrektor der griechischen Abteilung. Vgl. dazu Pierre de Nolhac, *La Bibliothèque de Fulvio Orsini*, Paris 1887, 334–396. Für das Verständnis der Bedeutungen, die man den Fresken der Galleria Farnese vernünftigerweise unterstellen sollte, ist ein Blick auf diese Liste unerlässlich. Sie zeigt auch, welche Texte in den Humanistenzirkeln Roms um 1600 allgemein bekannt gewesen sind. Zur internen Chronologie der Galleria-Farnese-Fresken vgl. Giuliano Briganti, *Nuove indagini sulla Galleria Farnese*, in: *Gli amori degli dei. Nuove indagini sulla Galleria Farnese. Testi di Giuliano Briganti, André Chastel e Roberto Zapperi. Carte delle „giornate“ e nota tecnica a cura di Carlo Giantomassi*, Firenze 1987, 25–47, insbes. 31 ff.

¹⁶) Dies geschieht in den Fresken „*Ercole che sostiene il mondo*“ (vgl. *Bellori*, 35 f.: „... Ercole contemplando il corso de'cieli e delle stelle, imparò da Atlante l'astronomia“ und die Schlußbemerkung: „... che Ercole e la virtù dalla contemplazione delle cose superiori e celesti acquista forza; e la scienza di esse ne conduce alla cognizione di Dio, in cui ha il suo fine la mente contemplativa“, Abb. 49) und „*Il riposo di Ercole*“ (Abb. 50) (*Bellori* 37: „Si come questa immagine comprende la vita attiva, che consiste nelle azzioni per tanti di Ercole gloriosi fatti, così l'altra del medesimo che sostiene il mondo è simbolo della vita contemplativa, e l'una e l'altra si confà alla virtù ed alla felicità umana, avendo l'una per fine il bene, l'altra il vero“). Daß sich Bellori für seine Deutung des „*Ercole che sostiene il mondo*“ auf eine antike Allegorese dieses Mythos, nämlich auf diejenige des Servius (*ad Aeneid.* 1.745), bezieht, hat bereits Tietze nachgewiesen, a. a. O. 67. Dort auch zur Präsenz dieser Allegorese im 16. Jahrhundert, und zwar im „symbolon“ CX von Achille Bocchis *Symbolicarum quaestiones*, das dem „*maximus Farnesius*“ gewidmet ist (vgl. dazu auch *Martin* 27). Auch Orsini war

ken Mythenallegorese und ihrer Nachwirkung in der Renaissance¹⁷ wird in den Fresken des Camerino die neuplatonische, von Marsilio Ficino wiederbelebte Lehre von der richtigen Wahl zwischen den drei Lebensformen des Menschen veranschaulicht, die, wie man hinzufügen sollte, exemplarisch von Aristoteles in der Nikomachischen Ethik formuliert worden ist. Als das Ziel des vollkommenen Lebens erscheint hier die Fähigkeit, die besonderen Qualitäten aller drei Lebensformen so miteinander zu vereinigen, daß sie sich nicht gegenseitig in der Entfaltung ihrer jeweiligen Rechte behindern¹⁸.

Wenn man Annibale Carraccis erste Arbeit in Rom als „Ouverture“ für die Galleria Farnese auffassen darf, und zudem mehr als wahrscheinlich ist, daß auch das Programm für die Galerie kaum ohne die Beteiligung Fulvio Orsinis hat formuliert werden können¹⁹, so ist es vernünftig anzunehmen, daß das Programm für die Ausstattung der Galerie eher von vergleichbaren als von gegensätzlichen Voraussetzungen getragen ist. Nicht zuletzt im Blick auf das Ähnlichkeitsverhältnis zwischen Camerino und Galerie kann Bellori als der bislang glaubwürdigste „cicerone“ für die Ausstattung des Festsaals des Palazzo Farnese gelten²⁰. Allein er nämlich nennt ein Thema, das sich dem geistigen Ambiente der Camerino-Fresken nahtlos einfügt, weil auch der „Kampf zwischen himmlischer und irdischer Liebe“ für das 16. Jahrhundert als ein Thema Ficinios wirksam geworden ist²¹. Bellori scheint dieses Konzept aber nur aufgrund mündlicher Überlieferung gekannt zu haben, so daß ihm aus diesem Grunde bei seiner Präzisierung im einzelnen Fehler unterlaufen sind²². Auch im

mit der Deutung des Servius vertraut, da er dessen Vergilkommentar mit Anmerkungen versehen hat: *Notae ad Servium in Bucolica, Georgica et Aeneidem etc.*, Roma 1589. Zur kosmologischen Bedeutung des Atlas in der Antike vgl. ferner Cornutus XXVI, 144 f., Ps.-Heraklit, *Probl. Hom.* 33 (Herkules als „Eingeweihter in die Weisheit des Himmels“), Plinius, *nat. hist.* II 31. In hermetischer Tradition gilt Atlas als Großvater des Hermes Trismegistos, als Bruder des Prometheus und als Zeitgenosse des Moses; vgl. dazu Augustinus, *De civitate Dei* XVIII 29, aufgenommen bei Ficino, *Opera* II 1836 (in *Pimandrum*). Zur Bedeutung des Atlas in hermetischer Tradition vgl. Frances A. Yates, *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, London 1964, 11 und 14. Zur Präsenz dieser Allegorese des Atlas in der Renaissance vgl. *Comes* 125 „rerum caelestium et astronomicarum primus inventor“. Zu den Herkules-Fresken des Camerino Farnese vgl. *Martin*, 24 ff. zu den Fresken des Camerino insgesamt ebd., 48, zuvor separat in *The Art Bulletin* 38 (1956), 91–112 veröffentlicht. („*Immagini della Virtù*“, *The Paintings of the Camerino Farnese*).

¹⁷) Martin nennt in seiner Deutung des Camerino Farnese an antiken Autoren: Servius, Hyginus und Fulgentius, an Renaissance-Autoren: Cesare Ripa (*Iconologia*), Achille Bocchi (*Symbolicae quaestiones*) und Piero Valeriano (*Hieroglyphica*).

¹⁸) Vgl. dazu *Martin* 29 f. Sollte man deshalb nicht auch das zentrale Deckenfresko in diesem Sinne und nicht als Aufforderung zu einer Entscheidung zwischen sich ausschließenden Alternativen deuten (Abb. 48)? Dies würde mit dem Selbstverständnis des Hauses Farnese gut zusammenpassen, das politisch und mäzenatisch eine führende Stellung beanspruchen wollte.

¹⁹) Vgl. dazu die präzisen ikonographischen Beobachtungen bei *Martin* 52 f.

²⁰) Ebd. 85.

²¹) Ebd. 86 ff.

²²) Vgl. *Martin* 85. Die Präsenz einer „oral tradition ... would seem to be indicated by the fact that even though Bellori understood the thematic basis of the cycle he was unable to give a detailed exposition of it. It is regrettably true that in his reading of the fables he frequently missed the point and attributed to Profane Love those victories that belong properly to Sacred Love“. Martin entschuldigt diese Fehler Belloris durch den Hinweis, er sei alles andere als ein Pedant gewesen, „whose only thought is for the intellectual and moral content of the frescoes; on the contrary he dwells at length in their beauty and inexhaustible variety. If he insists that allegory is an essential

Blick auf die Person des Auftraggebers sei allein Belloris Deutung überzeugend, weil Odoardo Farnese nicht daran habe liegen können, moralische Maximen lediglich vorzutäuschen oder sie durch eine Darstellung sinnlicher Liebesgenüsse zu unterlaufen. Um die auch von Bellori herausgestellte erotische Faszinationskraft der Fresken nicht als Einwand gegen ihre erhabene Bedeutung einschätzen zu müssen, greift Martin auf eine hermeneutische Maxime zurück, die in der Tat allein verständlich macht, warum um 1600 eine erhabene Konzeption der Liebe durch Mythen veranschaulicht werden konnte, die jeder ihrer zeitgenössischen Betrachter dem Genre des Komischen zugeordnet hätte. Sie lautet: „These pagan fables, which parade before our eyes a spectacle full of charme and cheerful eroticism, are at the same time a mere painted curtain masking a deeper meaning – the Triumph of Divine Love“. In der Methode einer verschleierte Andeutung erhabener Gedanken sieht Martin zurecht keine Anpassung an die moralischen Regeln einer von der Gesinnung der Gegenreformation geprägten Zeit, sondern die Antizipation einer „authentic Baroque idea“: „the revelation of the spiritual through the medium of the sensual“. Für Martin gipfelt diese Intention im zentralen Deckenfresko. Er sieht in ihm die Verbildlichung einer „mystical idea“, nämlich ein Bild der „moral Ariadne, caught up in the ‚furor divinus‘“ and „deified by the love of the god“²³.

Martin begründet die Präsenz dieses auf Ficino zurückgehenden Gedankens durch Hinweise auf die wirkungsgeschichtlichen Folgen seines Symposion-Kommentars in so populären Handbüchern zur antiken Mythologie wie in Cartaris „Imagini delli dei de gli antichi“ oder in Alciats „Emblematum liber“²⁴. Bei der Deutung einzelner Fresken zieht Martin nicht nur ihre primären Referenztexte aus der antiken Literatur – hauptsächlich Homer und Ovid – heran, sondern ebenso die Tradition ihrer Kommentierung, namentlich die bereits für die Interpretation des Camerino Farnese benutzten Mythenallegoresen der Spätantike und der Renaissance sowie zusätzlich aus inhaltlich einleuchtenden Gründen die im 15. und 16. Jahrhundert noch häufig gedruckten theologischen Ovid-Allegoresen mittelalterlicher Herkunft²⁵. Alle von Martin herangezogenen

ingredient of the program it is because he understands that the Gallery was intended to give both pleasure and instruction“ (a. a. O.).

²³) Ebd. 86.

²⁴) Ebd. 86 ff. An dieser Stelle zitiert Martin auch aus Belloris *Argomento* von 1657 den Begriff des „amor mutuo“, der den Titel des vorliegenden Buches abgibt (Martin 88, n. 24).

²⁵) Im einzelnen werden folgende Versionen mittelalterlicher Ovid-Allegoresen erwähnt: der französische *Ovide moralise*, die lateinische des Petrus Berchorius, die im 16. Jahrhundert dem Dominikaner Thomas Waleys zugeschrieben wurde: *Metamorphosis Ovidiana moraliter a Magistro Thoma Waleys anglico de professione predicatorum sub sanctissimo patre Dominico explanata*, Paris 1515, sowie die italienischen Fassungen von Andrea dell'Anguillara (*Le metamorfosi di Ovidio ridotte da G.A. dell'A. in ottava rima*, Venezia 1584), Lodovico Dolce (*Le trasformationi tratte da Ovidio*, ebd. 1561, erste Ausg. ebd. 1553) und Gabriello Simeoni (*La vita et Metamorfoseo d'Ovidio, figurato et abbreviato in forma d'epigrammi*, Lyon 1559). Vgl. dazu auch M. D. Henkel, *Illustrierte Ausgaben von Ovids Metamorphosen im XV., XVI. und XVII. Jahrhundert*, Vorträge der Bibliothek Warburg, 6 (1926/27), 58–144. Auch im Mittelalter ist der *Ovide moralise* bereits illustriert worden. Vgl. Carla Lord, *Three Manuscripts of the ‚Ovide moralise‘*, *The Art Bull.* 57 (1975), 151–175. Ich danke Friedrich Ohly für diesen Hinweis.

Außer den im Zusammenhang mit dem Camerino Farnese erwähnten mythographischen Texten aus

Texte begreifen den Mythos in Übereinstimmung mit der von ihm herausgestellten hermeneutischen Maxime als eine verdeckte Darstellung theologischer oder philosophischer Lehren. Auch Ficino hat seine Philosophie der Liebe in diesem Sinne mit Hilfe mythischer Bilder erläutert, die zum Teil in der Kunst seiner und der ihm folgenden Zeit wirksam geworden sind. Martin deutet aus der Perspektive Ficinos zahlreiche Fresken der Galerie²⁶. Er weist darauf hin, daß bei Bellori deutliche Spuren von Ficinos Philosophie der Liebe zu finden sind, aber auch Bezugnahmen auf den Mythos-Begriff, den Ficino voraussetzt²⁷. Beide Konzepte werden außerdem mit dem künstlerischen Selbstverständnis der Carracci, insbesondere mit demjenigen von Agostino Carracci in eine überzeugende Verbindung gebracht²⁸.

Bei der Interpretation einzelner Fresken dominieren in Martins Monographie jedoch moralische gegenüber naturphilosophischen und metaphysischen Bedeutungen, die den dargestellten Mythen mit einem zumindest vergleichbaren Recht zugeordnet werden könnten. Diese Reduktion ist vor allem durch die ausführlichen Rekurse auf die Tradition der mittelalterlichen Ovid-Allegorese bedingt. Danach veranschaulichen zahlreiche Fresken Carraccis die Heilstaten Christi, der die menschliche Seele, wie Apoll den Marsyas (Abb. 18) von seiner Haut, aus ihrem Sündenstand befreit, sie, wie Boreas die Oreithyia (Abb. 26) oder Jupiter die Europa (Abb. 19), über das Meer der weltlichen Verlockungen trägt und in ihre himmlische Heimat geleitet²⁹. Man sollte diese Deutungsmöglichkeit nicht grundsätzlich in Frage stellen. Es muß aber gesehen werden, daß sie mit einer nicht unbeträchtlichen Verkürzung arbeitet, die Mißverständnisse

der Spätantike und der Renaissance zieht Martin für seine Deutung der Galleria Farnese folgende Autoren heran: Salustius, *De diis et mundo*; die *Mythologi vaticani*, Boccaccio (*Genealogie deorum gentilium*) und Gyraldus (*De deis gentium*). Vgl. dazu im vorliegenden Buch S. 45 mit Anm. 8.

²⁶) So die vier Bilder vom Kampf zwischen irdischer und himmlischer Liebe (86 ff.) (Abb. 17–20), die Tugend-Allegorien der Längswände (127) (Abb. 5–8) und die Fresken des Gewölbeschreitels (Abb. 35–37).

²⁷) Z. B. Martin 84, 88, 95 ff., 126, 118 ff., 131.

²⁸) Martin 111 f. und vor allem 125. Mit Bezug auf sein Fresko von Aurora und Cephalus, Abb. 29, wird eine der Devisen für die Funeralien von Agostino Carracci erwähnt: „sic virtus ad sidera rapit“, (a. a. O. 125). Ebd. 141 ff. verweist Martin auf Ovid, *Ars amat.* III 549 f. „Est deus in nobis: et sunt commercia caeli: sedibus aetheris spiritus ille venit“ mit Bezug auf das Fresko „Prometheus erschafft den Menschen“, Abb. 12. Martin deutet Agostinos etymologisierende Allegorese des Namens „Carracci“ aus „carro celeste“ als einen Hinweis auf das künstlerische Selbstverständnis Agostinos. Dieses kommt auch im Wappentier der Carracci, der Bärin, zum Ausdruck, in die Callisto verwandelt und in dieser Gestalt unter die Sterne versetzt wird. Vgl. dazu: Abb. 14 und 15. Martin sieht in diesen Fresken den Anspruch auf „deificatio“ durch Kunst formuliert, den man als Antwort auf die beleidigende Behandlung Annibale Carraccis durch den Kardinal Odoardo Farnese verstehen könne. Quelle für diese Deutungen ist Bellori 114 („Onde Agostino per elevarsi dalla sua fortuna humile, nobilitò il cognome de' Carracci con l'impresa di carro celeste, che sono le sette stelle dell'Orsa, facendolo impresa ed arme della sua famiglia“) und 118 ff. („Il Funerale d'Agostin Carraccio“). Vgl. dazu hier S. 122, Anm. 14 und S. 181 mit Anm. 2.

²⁹) Martin 95 ff. Außer den bereits genannten werden die folgenden Fresken im Licht der mittelalterlichen Ovid-Allegoresen gedeutet: Hermaphroditus und Salmacis (Abb. 27); 98; Pan und Syrinx (Abb. 28); 99; Hero und Leander (Abb. 17); ebd. sowie die kaum identifizierbaren Medaillons (Abb. 23–24) neben den Polyphemfresken der Schmalwände (S. 121 f.) und die Fresken: Aurora raubt Cephalus (Abb. 29); 125; Glaucus und Skylla (Abb. 32); 127; Polyphem und Galatea (Abb. 23–24); 111; Ganymeds Entführung (Abb. 24) und das Fresko mit Hyacinth und Apoll (Abb. 23); 122 f.

provoziert. Sie werden verstärkt, wenn man sieht, daß Martin mit einem negativ besetzten Begriff des „amor humanus“ arbeitet, der zwar durch einige Aussagen Belloris, nicht aber durch Ficinos Philosophie der Liebe abgedeckt ist. Zwangsläufig tritt gegenüber einer moralisch-soteriologischen Deutung die Frage auf, ob eine derartige Interpretation dem sinnenfälligen Charme der Fresken gerecht werden kann.

Charles Dempsey hat den Protest formuliert, den man aufgrund der einseitigen Realisierung des von Martin entwickelten Interpretationskonzepts erwarten mußte. Er allerdings knüpft allzu bereitwillig an die Tradition der hedonistischen Interpretation der Galleria Farnese an, die im Zeichen von Stendhal und Nietzsche steht. Dabei muß überraschen, daß die Deutungstradition, zu der sich Dempsey bekennt, mit keinem Wort Erwähnung findet. Zu ihrer Erweiterung trägt Dempsey durch eine Titulatur für das Programm der Galerie bei, die der 10. Ekloge Vergils entnommen ist. Es handelt sich dabei um die resignative Klage des Gallus über die unwiderstehliche Macht des Eros, die denjenigen, den sie erobert hat, aller Vernunft beraubt. Die Regeln, die für die literarische Gattung der Elegie in der Antike wie in der Renaissance wirksam sind, werden jedoch verkannt, wenn man den Vers „omnia vincit Amor, et nos cedamus Amori“ als direkte Aufforderung zum „amore reciproco“ im sexuellen Sinne versteht³⁰. Sie soll außerdem durch eine Satire auf die erhabenen Götter des Olymp unterstützt sein, – eine Intention, der um 1600 der Charakter eines gewissen Anachronismus nicht abzusprechen wäre. Der „mock-epic-character“, der für Dempsey aus dem Kontrast zwischen der „high seriousness of Annibale's sources and of his protagonist's characters and the ridiculous situations portrayed in the vault“ resultiert³¹, müßte dann vor allem als Abgesang auf die Tradition poetischer Theologie aufgefaßt werden, die von der Antike bis hin zur Renaissance lebendig gewesen ist.

Zusätzlich wird Dempseys hedonistische Deutung durch Überlegungen zur Funktion der Galerie für die Familie des Auftraggebers bekräftigt. Da in ihr im

³⁰ Charles Dempsey, „*Et nos cedamus amori*“: Observations on the Farnese Gallery, The Art Bulletin 50 (1968), 363–374, insbes. 373 f. Die von Dempsey als Begründung für diese These aus dem Werk Annibale und Agostino Carraccis herangezogenen Bilder sind schwerlich überzeugend. Bei Annibales *Venere dormiente* (Abb. 52) handelt es sich um ein Bild für den „palazzetto“, also für den intimen Gartenpalast des Palazzo Farnese, der in der Tradition der Venus-Grotten im Sinne der „Hypnerotomachia Polifili“ steht. Hier also ist ein erotisches Sujet nach den Regeln des „decorum“ angebracht. Zu dieser Tradition Ernst H. Gombrich, *Hypnerotomachiana*, in: Ders. *Symbolic Images*, a. a. O. 102–108. Zum „palazzetto“ der Farnese vgl. Clovis Whitfield, *La decoration du „palazzetto“*, in: *Le Palais Farnese*, ed. par l'Ecole Francaise de Rome, I/1, Rome 1981, 313–328. Auch für die Ausstattung dieser Räume wird Orsini als Autor des ikonographischen Programms erwogen (ebd. 317 f.). Für Abb. vgl. ebd., Bd. II S. 46 ff. Die Belege aus dem Werk Agostinos (Abb. 54 u. 55) gehören als Darstellungen des Goldenen Zeitalters ebenfalls einer ganz bestimmten Bild-Gattung an, die man kennen muß, wenn man ihre Aussageabsicht verstehen will. Nur als Graphiker hat Agostino Carracci „libri di lascivia“ verfaßt, die in ihrer Intention von niemandem verkannt werden können (vgl. dazu Abb. 53). Es ist nicht statthaft, die gerade von den Carracci besonders peinlich beachteten Unterschiede zwischen Bildgattungen zu ignorieren, um Analogien herstellen zu können, die genauere Prüfung nicht standhalten. Auf die Bedeutung der „modi elocutionis“ für die Malerei der Carracci hat Charles Dempsey in einem späteren Beitrag ausdrücklich hingewiesen: *La riforma pittorica dei Carracci*, in: *Catalogo della mostra: Nell' Età di Correggio e dei Carracci*, Bologna 1986, 241 f.

³¹ Dempsey, „*Et nos cedamus Amori*“ — O. 372.

Jahre 1600 die für die dynastischen Ambitionen der Farnese sicherlich wichtige Hochzeit von Ranuccio Farnese mit Margherita Aldobrandini gefeiert worden ist, ordnet Dempsey ihre programmatische Aussageabsicht einem „contexte epithalamique“ zu. Der Hinweis auf andere, nicht gegensätzliche Funktionen dieses Saales folgt der sachlich berechtigten Maxime, eine Beziehung zwischen der Bedeutung eines Saales für seinen Besitzer und dem Programm seiner Ausstattung herzustellen³².

Dempseys Interpretation hat in der kunsthistorischen Forschung weitgehend Anerkennung gefunden. Sie wird in Posners Monographie über Annibale Carracci übernommen³³. Wie Dempsey betont Donald Posner die Existenz mehrerer Programme für die Galerie, die sich nicht miteinander harmonisieren lassen. Für die Aussageabsicht der Medaillons wird Belloris Deutung bemüht. Hier soll eine Warnung vor den Freuden der Liebe ausgesprochen sein³⁴. Die Wände bleiben nach der Tradition, die seit Tietze für jede hedonistische Deutung charakteristisch ist, von dem der Decke unterstellten Programm ausgeschlossen³⁵. Diese Athetese wird durch stilistische Analysen unterstützt. Zur Charakterisierung des von Annibale Carracci bei der Ausstattung der Decke realisierten Verfahrens greift Posner in berechtigter Weise auf Agucchis und Belloris Begriff vom idealen Stil zurück³⁶. Dabei wird Carraccis Bezug auf die Tradition des Kunstschönen als ihre creative Erweiterung charakterisiert³⁷. Überzeugend ist auch der Nachweis, daß der ideale Stil Carraccis im Gegensatz zum Manierismus am Prinzip einer Vermittlung von Kunst- und Naturschönem festhält³⁸.

Posner bestätigt die Beobachtungen Martins zur Art der Zusammenarbeit zwischen Maler und seinem literarischen Berater, der das Ausstattungsprogramm entwirft. Danach kann man für die Galleria Farnese annehmen, daß das Programm zu Beginn der Arbeit nur in groben Umrissen fixiert gewesen ist. Für seine Realisierung hat Annibale Carracci eine Reihe von Vorschlägen gemacht, die wir anhand der Skizzen zu einzelnen Fresken, aber auch zum dekorativen

³²) Zuerst a. a. O. 373, wiederholt in Ders., *Two 'Galatea's by Agostino Carracci re-identified*, Zeitschrift f. Kunstgesch. 29 (1966), 67 ff. und Ders., *Annibal Carrache au Palais Farnese, Le Palais Farnese*, a. a. O. 305 ff. Als andere Funktionen des Saales werden genannt: Aufstellungsort für die Antikensammlung der Familie Farnese, Aufführungsort für Konzerte etc. Es dürfte schwerfallen, die Ausstattung des Saales ausschließlich im Blick auf eine einzige seiner vielfältigen Funktionen zu deuten.

³³) Donald Posner, *Annibale Carracci. A Study of the Reform of Painting around 1592*, 2 vols., London 1971 f., vol. 1, 93 ff. Für den Camerino folgt Posner jedoch der Deutung Martins, ebd. 79 ff. Dempseys Deutung wird ferner übernommen von Gianfranco Malafarina, *L'opera completa di Annibale Carracci*, pres. di Patrick J. Cooney, Milano 1976, 113 und bei Sidney J. Freedberg, *Circa 1600. A Revolution of Style in Italian Painting*, Cambridge, Mass. and London 1983, 38.

³⁴) Posner, a. a. O. Vol. 1, 93.

³⁵) Ebd. 94 und 168, n. 4.

³⁶) Ebd. 93 ff.

³⁷) Ebd. 98 ff.: Selbständige Weiterentwicklung des „Renaissance concept of ceiling“ und Entwurf einer „new Sistine Ceiling“ durch die perspektivische Gesamtorganisation, die den Betrachter in den angeschauten Raum integriert. Vgl. dazu Abb. 4.

³⁸) Ebd. 104 ff. Posner unterstreicht auch unter diesem Aspekt zurecht die Kreativität und Originalität der Kunst Carraccis. Nur einzelne Bildelemente, aber nicht das sie zusammenbindende Organisationsprinzip haben ein Vorbild in der Kunst der Hochrenaissance. Dies bestätigt die Analysen von Martin 72 ff., insbes. 78 ff.

Schema der Galerie zum Teil heute noch nachvollziehen können. Seine Vorschläge wurden dann vom Verfasser des Programms, möglicherweise nach Rücksprache mit dem Auftraggeber und in Zusammenarbeit mit anderen „letterati“ korrigiert, erweitert, geändert oder akzeptiert. Insgesamt wird aus den Vorstudien erkennbar, daß das Programm schrittweise im informellen Kontakt mit dem Maler auf der Basis des Ausgangskonzepts entwickelt und präzisiert worden ist³⁹. Signifikante Änderungen von Bildmotiven können deshalb mit der gebotenen Vorsicht als Hinweise auf besondere Aussageabsichten des Programms eingeschätzt werden⁴⁰.

Auch die neueren Varianten einer hedonistischen Gesamtdeutung entgehen nicht den Schwierigkeiten, die ihre Vorgänger belasten. Sie müssen sich deshalb ebenfalls erneut der Kritik stellen, die sie gegenüber der Annahme geltend machen, der Ausstattung der Galleria Farnese liege ein „concento neoplatonico“ zugrunde⁴¹. Zu seinem Verständnis hat jüngst Iris Marzik Gewichtiges beigetragen. Sie erweitert den Deutungsansatz Martins, nimmt aber auch auf Überlegungen zur Einheit zwischen der Funktion des Saales und seinem Ausstattungsprogramm Rücksicht. Danach ist das Programm der Galerie der „Philosophie des Renaissance-Platonismus“ entnommen, und zwar genauer ihrer Lehre vom Lebensweg der menschlichen Seele, „den sie mit Hilfe des Eros zurücklegt, wenn sie in die Körperwelt herabsteigt und dann wieder, sich ihrem Ursprung zuwendend, in die intelligible Welt zurückkehrt“⁴². Diese mit Recht auf Ficino bezogene Philosophie der Liebe wird jedoch bei Marzik nicht wie bei Martin durch einen soteriologischen, sondern durch einen politischen Aspekt konkretisiert. Seine Präsenz wird durch Überlegungen zur Funktion des Raum-Typus der Galerie begründet, die in der „Verherrlichung des Bauherrn“ besteht⁴³. Ciceros „Somnium Scipionis“ – eine programmatische und wirkungsgeschichtlich folgenreiche Engführung von platonischer Philosophie und römischem Staatsverständnis – wird wegweisend für die Intention des Programms, das nicht primär eine allgemeine Lehre vom Aufstieg der menschlichen Seele zu Gott verdeutlichen will, sondern konkret „den triumphalen Aufstieg des Herzogs“ Alessandro Farnese, also des Vaters des Auftraggebers, „zu den Göttern“. Für ihn wird wie für alle, die ihr Vaterland verteidigt haben, ein Platz im Himmel beansprucht, „wo sie“ bereits nach Ciceros Überzeugung „glücklich ein ewiges Leben genießen“⁴⁴. Andere Familienmitglieder, insbesondere der Kardinal Alessandro, der als Mäzen so bedeutende Künstler wie Vasari, Vignola, Tizian

³⁹) Ebd. 94 f. Vgl. Martin 52 und 85.

⁴⁰) Vgl. dazu im vorliegenden Buch S. 134 ff., 143 ff. und 176.

⁴¹) Den Hinweis auf ein „concento neoplatonico“ als der Basis des Bildprogramms der Galleria Farnese gibt der *Dizionario enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani dall' XI al XX secolo*, II. Torino 1981, 112. Ähnlich Karl M. Swoboda, *Geschichte der bildenden Kunst*, Bd. 7, Wien und München 1981, 15.

⁴²) Iris Marzik, *Das Bildprogramm der Galleria Farnese in Rom*, Berlin 1986, 27. Zu dieser Arbeit vgl. auch meine Rezension in: *Kunstchronik* 40 (1987), 196–202.

⁴³) Vgl. dazu Wolfram Prinz, *Die Entstehung der Galerie in Frankreich und Italien*, a. a. O. und Marzik *ebd.* O. 24.

⁴⁴) Cicero, *De re publica* 6,13 wird von Marzik, a. a. O. 27, Anm. 66 zitiert.

und die Gebrüder Zuccari gefördert hat, der in Parme regierende Herzog Ranuccio I. und natürlich Odoardo, der Auftraggeber Annibale Carraccis, werden in die Intention einer Lobrede auf politisch, moralisch und kulturell bedeutungsvolle Taten und Ansprüche des Hauses Farnese einbezogen⁴⁵.

Bei der Begründung dieser These und vor allem bei ihrer Konkretisierung durch Interpretationen zu allen Bildern und Bildelementen der Galerie bringt I. Marzik das gesamte Spektrum antiker mythologischer Literatur und ihrer Wirkungsgeschichte bis hin zur Renaissance ins Spiel. Sie erwähnt außerdem Schriften, die der Liebesphilosophie Ficinos verpflichtet sind, insofern sie einzelne Aspekte dieser Lehre durch mythische Bilder erläutern, die dem Besucher der Galleria Farnese in Gestalt von Fresken entgegentreten. Marzik setzt dabei sinnvollerweise nicht voraus, „daß der Autor des Programms“ ganz bestimmte Texte „und keine anderen benutzt habe“. Aber sie möchte möglichst vollständig die Quellen nennen, von denen anzunehmen ist, daß der literarische Berater Annibale Carraccis sie vernünftiger- und wahrscheinlicher Weise „hätte benutzen können“, um seine Absichten durch mythische Bilder zu veranschaulichen, und zwar in der berechtigten Hoffnung darauf, daß andere, die über vergleichbare literarische und philosophische Kenntnisse verfügen, diese Intention würden nachvollziehen können⁴⁶.

Iris Marzik gibt außerdem zwei Hinweise, die zum Verständnis der Galleria-Farnese-Fresken insofern beitragen, als sie verständlich machen, warum um 1600 erhabene Gedanken durch Bilder veranschaulicht werden konnten, die zu ihrem Gehalt im Gegensatz zu stehen scheinen, und warum genuin platonische Philosopheme in ihrer wirkungsgeschichtlichen Verstärkung durch die Renaissance zu dieser Zeit in Rom so präsent gewesen sind, daß sie einem ikonographischen Programm den Charakter der Lesbarkeit durch Gleichgesinnte haben geben können. I. Marzik erwähnt 1. eine literarische Gattung, die im 16. Jahrhundert „philosophische und religiöse Gedanken“ durch sinnlich suggestive Bilder „allegorisch“ veranschaulicht, nämlich die bukolische Dichtung⁴⁷. In der Tat lassen sich zahlreiche Fresken der Galleria Farnese der literarischen Gattung der Pastorale bzw. der Hirtendichtung zuordnen. Sie scheinen mit dem „Amore in abito pastorale“, dem Sprecher des „Prologo“ in Tassos „Aminta“, die Frage zu stellen: „Chi crederai che sotto umane forme / e sotto queste pastorale spoglie / fosse nascosto un Dio?“, und zwar durchaus kein „Dio / selvaggio, o de la plebe de gli Dei / ma tra' grandi e celeste il più potente“⁴⁸. Im Blick auf die besonderen Regeln bukolischer Dichtung, die Richard Cody in vorbildlicher

⁴⁵) Marzik, a. a. O. 29 ff. Besonders zu beachten sind Marziks Hinweise auf die Rekatholisierungspolitik des Herzogs Alessandro Farnese in den Niederlanden. Er war dort im Auftrag des ihm gegenüber mißtrauischen Philipp II. tätig (vgl. ebd. 31 ff.). Zur Bedeutung des Kardinals Alessandro Farnese „als Mäzen der Künste und Wissenschaften“ vgl. ebd. 39 f. Zu Herzog Ranuccio I. von Parma a. a. O. 40 ff., zum Auftraggeber selber a. a. O. 35 ff.

⁴⁶) Marzik, a. a. O. 12.

⁴⁷) Ebd. 14, Anm. 2 Marzik bezieht sich für diesen Hinweis auf die Arbeit von Cody, *The Landscape of the Mind* a. a. O. sowie auf Konrad Krautter, *Die Renaissance der Bukolik in der lateinischen Literatur des XIV. Jahrhunderts von Dante bis Petrarca*, München 1983.

⁴⁸) Torquato Tasso, *Aminta*, Prologo 1–5.

Weise gerade für Torquato Tasso erschlossen hat⁴⁹, kann man die „narratio“ und das „genus elocutionis“ einzelner Fresken Carraccis als Bekräftigung philosophischer Gedanken auffassen, die der Tradition platonischen Denkens zuzuordnen sind. Schließlich gilt der platonische „Phaidros“ als Prototyp bukolischer Dichtung⁵⁰. Einige Fresken der Galerie, die dem Vorbild dieser poetischen Gattung folgen (Diana-Pan, Abb. 35, Diana-Endymion, Abb. 33, Paris-Urteil, Abb. 36, etc.), darf man als Ausdruck der Intention verstehen, den Betrachter durch ihre „fiorita vaghezza“ so zu verzaubern, daß er für ein genuin platonisches Verständnis der Liebe empfänglich wird⁵¹.

2. Iris Marzik zieht in ihrer Arbeit immer wieder zwei Autoren heran, die den Begriff des Mythos als verdeckter Darstellung philosophischer Wahrheit und Ficinos Liebeslehre auch noch am Ende des 16. Jahrhunderts in Rom präsent gehalten haben, nämlich Giovanni Battista Agucchi⁵² und Francesco Patrizzi⁵³. Zusätzlich sollte bedacht werden, daß auch das um 1592/93 von Orsini entwor-

⁴⁹) Codv. α - β O. 46 ff. Tassos „Aminta“ gilt als Weiterführung der „Florentine poetic theology“ (11), die ihrerseits an die Begründer bukolischer Dichtung, nämlich an Platon (*Phaidros*, vgl. dafür auch die folgende Fußnote) und Orpheus anknüpft: „It is the voice of Socrates that in Italian pastoralism, under the influence of Ficino, emerges as Orphic“ (23). Als besonderes Stilprinzip bukolischer Dichtung gilt ein „compromise between artifice and naturalness, transcendence and immanence“ bzw. zwischen „psychology of human love and the mysteries of Neo-Platonic theology“ (12). Dahinter steht die humanistisch, insbes. von Erasmus v. Rotterdam geprägte Einheit von Urbanität und Naivität, bzw. von Ironie und Frömmigkeit (24 f.). Besonders wichtig sind der Hinweis: „Here delight in the sensible universe again seeks by means of mythological language to become a beatific vision of divine perfection“ (13), die Beobachtung: „The folly of pastoral passion is the wisdom of erotic Platonism“ (36) und die auf die Gattung der Pastorale bezogene These: „Poetic theology always implies ‚serio ludere‘“ (76). Bedauerlicherweise zieht Marzik die Arbeit von Codv. nur peripher heran.

⁵⁰) Vgl. dazu auch Michael John B. Allen, *The Platonism of Marsilio Ficino. A Study of His Phaedrus Commentary. Its Sources and Genesis*, Berkeley, Los Angeles und London 1984, 3 ff. Danach ist für die Renaissance der „Phaidros“ der erste von Platon verfaßte Dialog gewesen. Er ist in gleicher Weise den literarischen Gattungen des Hymnus und der Pastorale verpflichtet. Thema der platonischen „Pastorale“ ist die generative Kraft der Natur. Sie wird durch mythische Bilder veranschaulicht, etwa durch den Mythos von Boreas und Oreithya und durch Gestalten wie die Horen oder die Musen, die den Göttern Apoll und Bacchus zugeordnet werden. Im Zentrum bukolischer Dichtung im Sinne des Platonismus steht der Gott Pan, der die creative Kraft der Natur verbildlicht. Wir begegnen diesen Gestalten in der Galleria Farnese wieder, und zwar in einer so signifikanten Weise, daß auch sie zu einem großen Teil als platonische „Pastorale“ verstanden werden kann. Vgl. dazu im vorliegenden Buch S. 129 ff., 150 ff. und 155 ff.

⁵¹) Den Begriff der „fiorita vaghezza“ entnehme ich Torquato Tasso, *Discorsi dell'arte poetica e in particolare sopra il poema eroico*, Venedig 1587, Discorso terzo, in: Ders., *Scritti sull'arte poetica*, a. a. O. I, 48. Tasso übersetzt damit Cicero, *Orator* 6,22 f. Vgl. dort auch Ciceros Charakterisierung des „genus humile“: 26,91–27,96.

⁵²) Sie zitiert intensiv aus dem Traktat *Del Mezzo*, der seit Panofsky (*Galileo as a Critic of the Arts*, The Hague 1954, 38 ff.) in der kunsthistorischen Diskussion präsent ist. Vgl. dazu etwa Martin 144 f. Demgegenüber wird der von Mahon edierte *Trattato della pittura* nicht herangezogen.

⁵³) Wichtig ist die Beobachtung, daß Patrizzi der Familie Aldobrandini zu einer Zeit verbunden gewesen ist, in der sie zu den Farnese besonders intensive Kontakte gepflegt hat (etwa von 1592–95). Zum Kreis der um die Aldobrandini versammelten Intellektuellen gehörten auch Agucchi und Tasso, letzterer bis zu seinem Tode im Jahre 1595. „Bedenkt man nun die enge Verbindung der Farnese zu den Aldobrandini in der ersten Zeit des Pontifikats von Klemens VIII. (sc. Ippolito Aldobrandini, Papst seit 1592, A.R.), so erscheint die Einbettung des ikonographischen Programms der Galerie in den Renaissance-Platonismus in keiner Weise ungewöhnlich“ (Marzik, a. a. O. 183 f.).

fene Programm für die von Annibale Carracci ausgeführte Ausstattung des Camerino Farnese im wirkungsgeschichtlichen Horizont derartiger philosophischer Konzepte steht. Orsini wäre jedenfalls ein weiterer, eng mit den Farnese verbundener Repräsentant jenes Denkens, dem auch Agucchi und Patrizzi verpflichtet gewesen sind. Und von ihm wissen wir auch durch die Forschungen von Martin, wie man auf der Voraussetzung dieses Denkens ikonographische Programme für ambitionierte Gemälde-Zyklen mythologischen Inhalts entwerfen konnte⁵⁴.

Das Problematische der Deutung von Iris Marzik besteht nach meiner Auffassung darin, daß sie die „politische Interpretation des Mythos“, und zwar im Blick nicht nur auf allgemeine Ansprüche der Familie Farnese, sondern auf konkrete politische „Erfolge“ einzelner Mitglieder, als den Schlüssel auffaßt, der allein deutlich machen soll, welche der um 1600 möglichen Mythenallegoresen im Programm der Galerie zum Tragen gekommen sind⁵⁵. Das Ficino entnommene Programm bleibt nach Marzik ein zu allgemeiner, für sich noch nicht hinreichender Rahmen, der erst durch politische Aussageabsichten konkretisiert werden muß, wenn man das Bildprogramm der Fresken Carraccis verstehen will. Nun wird vernünftigerweise niemand die Präsenz einer „Farnese-Ikonographie“⁵⁶ in der Galerie des römischen Stadtpalastes dieser politisch ehrgeizigen Familie leugnen. Ihre Elemente sind zudem in der Forschung vor allem durch Tietze, Martin und Dempsey schon zuvor bewußt gemacht worden⁵⁷. Iris Cheney hat gezeigt, in welcher Weise politisch-propagandistische Intentionen der Farnese die Ausstattung des „Salotto dipinto“ ihres römischen Palazzo geprägt haben⁵⁸. Auch in der Galerie sollten ursprünglich die politischen Taten Alessandro Farneses verherrlicht werden⁵⁹. Bellori berichtet, daß Annibale Carracci nach Beendigung seiner Arbeit in der Galerie die „eroici fatti del grande

⁵⁴) Marzik selber bekennt sich hinsichtlich des Autors für das Programm der Galerie zu einer agnostischen Position, vgl. a. a. O. 253 f. Zu Orsini als Autor des Programms vgl. jetzt auch die Zustimmungen von Chastel und Briganti in: *Gli amori degli dei* a. a. O. 7 und 38.

⁵⁵) Marzik, a. a. O. 57 und 203.

⁵⁶) *Ibd.* 190.

⁵⁷) Tietze wie hier S. 23 mit Anm. 16. Vgl. ferner Martin 26 f., 36, 53, 95, 112 f., 119 und 142. Die Nachweise beziehen sich auch auf die Sujets der Fresken im Gewölbsceitel der Galerie. Vgl. ferner Charles Dempsey, *Annibal Carracche au Palais Farnese*, a. a. O. passim.

⁵⁸) Iris Cheney, *Les premières décorations: Daniele da Volterra, Salciati et les frères Zuccari*, in: *Le Palais Farnese*, a. a. O. I/1, 243–267. Erwähnt werden bacchische Szenen von Daniele da Volterra, die als Hinweise auf den Beitrag des Hauses Farnese im Schmalkaldischen Krieg und im Kampf gegen die Türken verstanden werden sollen. Im „Salotto dipinto“ hat Francesco Salviati u. a. den Kampf zwischen Perseus und Phineus dargestellt, der hier als Anspielung auf kriegerische Dienste der Farnese für den päpstlichen Hof wahrgenommen werden kann. Ähnliches gilt für ein Fresko, das den Herzog Alessandro Farnese als „neuen Aeneas“ darstellt, der aus den Händen der Venus die Waffen Vulkans empfängt. Diese und andere Sujets mythologischer Herkunft bilden „membra“ einer politischen Lobrede auf die Familie des Auftraggebers. Vgl. dazu auch die Abbildungen in *Le Palais Farnese*, a. a. O. II, S. 192 ff. und 221 ff. Die hermeneutischen Kriterien, die für die Deutung der Bilder in den genannten Sälen zweifellos aufschlußreich sind, können nicht bruchlos auf die Ausstattung der Galerie übertragen werden, insofern ihre Ausstattung eine Steigerung gegenüber den anderen Sälen des Palastes einschließlich des *Camerino Farnese* darstellt.

⁵⁹) Vgl. dazu die klärenden Bemerkungen von Martin 8 f. und 17. So auch schon Tietze 54.

Alessandro Farnese“ darstellen sollte⁶⁰. In der Galerie erkennen wir zwar deutliche Anspielungen auf politische Ansprüche der Familie des Auftraggebers, die bis in die Gewölbezone hinein als stets wahrnehmbarer „Oberton“ mitschwingen⁶¹. Es läßt sich jedoch ebenso wenig übersehen, daß diese Intention einer Regel folgt, die B. Castiglione jedem „cortegiano“ mit den Worten ans Herz gelegt hat: „e se vorrà toccar qualche cosa che sia in laude sua propria, la farà dissimulamente, come a caso e per transito“⁶².

Eine forciert politische Deutung des Bildprogramms der Galleria Farnese fandete ihre Grenze aber nicht nur an dieser Bescheidenheitsregel Castigliones, sondern auch an den formalen Charakteristika des „genus dicendi“, in dem die Fresken Carraccis mit Hilfe der „liebenswertesten Geschichten“ aus der antiken Literatur (Stendhal) das „Nützliche der alten Geschichte“ (Lukian) vortragen. Auch wenn die von Iris Marzik zitierte Beobachtung Ada B. Neschkes für den „Ovide moralisé“ ebenso richtig ist wie für die mythographischen Handbücher der Renaissance, sollten wir in der Galleria Farnese nicht damit rechnen, daß hier die „narratio“ einzelner mythologischen Handlungen „in ihre Glieder zerstückelt“ wird, so daß „die Personen und Objekte mit Bedeutungen beladen“ sind, „die nunmehr an die isolierten Motive“, aber nicht mehr „an die Sinnlichkeit der Erzählung anknüpfen“⁶³. Vielmehr ist angesichts des Bauprinzips, das der Verteilung der Fresken im Raumkörper der Galerie zugrundeliegt, zu erwarten, daß an die Stelle der narrativen Einheit der dargestellten Mythen ein gleichsam syntaktisch konzipiertes Gefüge tritt, das die Aussagen einzelner „nomina“ oder „verba“ stabilisierend auf ein gemeinsames gedankliches Zentrum bezieht, und zwar auf ein Zentrum, das nicht zufällig oder willkürlich, sondern in einer ihm angemessenen Weise durch ein komplex gebautes System aus vieldeutigen Denk-Bildern zur Anschauung gebracht wird. Dies wäre nicht der Fall, wenn die Aussageabsicht des Gesamtprogramms allein in der „Verherrlichung des Herzogs Alessandro und seiner Dynastie“ bestünde⁶⁴. Eine derartige „Rede“ müßte nach den Regeln antiker Rhetorik vielmehr wie eine „quaestio finita“ behandelt werden, weil sie eindeutig identifizierbare Ansprüche der zu lobenden Personen oder urteilende Stellungnahmen zu ihren konkreten politischen Taten zum Gegenstand hätte. Die Bauregeln des Programms sind jedoch eindeutig auf ein anderes literarisches Konzept, nämlich auf Darstellungsprinzipien des „optimum genus dicendi“ bezogen. Diese Rede soll zwar en passant auf konkrete politische Fragen eingehen, in die identifizierbare Personen verwickelt sind, aber sie veranschaulicht in erster Linie eine „quaestio infinita“, die unabhängig von den Interessen einer bestimmten Person beantwortet werden muß. Cicero hat den besonderen Rang der „vollendeten“ Rede durch

⁶⁰) Bellori 66.

⁶¹) Vgl. dazu etwa Martins Beobachtungen zur Konstellation Bacchus-Alexander d. Gr. und Alessandro Farnese, die im Fresko von Bacchus und Ariadne mitklingt, *Martin* 53 und 125 f.

⁶²) Baldassarre Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, II 8.

⁶³) Ada B. Neschke, *Vom Mythos zum Emblem*. Die Perseuserzählung in Ovids Metamorphosen (IV 607–V 249), *Der altsprachliche Unterricht* 25 (1982), 81. Zitiert bei Marzik, a. a. O. 207.

⁶⁴) Marzik, a. a. O. 207.

den bezeichnenden, in seiner Wirkung auf die Auffassung von der Malerei als einer Schwesterkunst der Rhetorik, so wie sie seit Leon Battista Alberti verbreitet war, kaum zu überschätzenden Satz charakterisiert: „Ornatissimae sunt igitur orationes eae, quae latissime vagantur et a privata et a singulari controversia se ad universi generis vim explicandam conferunt et convertunt, ut ei, qui audiunt, natura et genere et universa re cognita de singulis . . . statuere possint“⁶². Es wird noch zu zeigen sein, in welcher Weise dieses rhetorische Darstellungsprinzip, das für einen bestimmten Typus mythologischer Malerei seit der Renaissance gleichsam den Rang einer „institutio prima“ einnimmt, auch Sinneinheiten organisieren kann, die in der Orientierung am narrativen Kontext der dargestellten Mythen ebensowenig zu gewinnen sind wie allein im Blick auf isolierte, gleichsam emblematisch verdichtete Elemente der bildhaft veranschaulichten Geschichten.

4. Zur Notwendigkeit einer Bekräftigung und Erweiterung des Deutungsschemas von Agucchi und Bellori – Ciceros „optimum genus dicendi“

Die kunsthistorische Forschung hat eine Fülle von Fakten zusammengetragen, von denen insbesondere die folgenden in einer überzeugenden Deutung der Galleria-Farnese-Fresken berücksichtigt werden müssen:

1. Es darf als gesichert gelten, daß den Fresken Carraccis ein detailliert ausgefeiltes „Programm“ zugrundeliegt. Martins Annahme, daß ein Fresken-Zyklus von einer derartigen Komplexität nur in einer engen Zusammenarbeit des Malers und seines literarischen Beraters verwirklicht werden konnte¹, wird in der gegenwärtigen Forschung von niemandem widersprochen.

2. Bei der nach wie vor strittigen Interpretation dieses Programms sind Deutungen vorzuziehen, die integrierenden Charakter haben und deshalb auf das Verfahren der Athetese soweit wie möglich verzichten können. Daß sich bei der Ausstattung der Galleria Farnese mehrere heterogene Programme überlagern, ist angesichts der Bedachtsamkeit, mit der Odoardo Farnese über mehr als ein Jahrzehnt hinweg die Ausstattung der römischen Stadtresidenz seiner Familie geplant und ausgeführt hat, der Inbegriff des Unwahrscheinlichen².

3. Aus der Deutung des Programms der Galerie müssen Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen der Ausstattung dieses Saales und der übrigen Räume des Palazzo Farnese verständlich gemacht werden können, die ebenfalls im Auftrag von Odoardo Farnese von Carracci und seinen Mitarbeitern mit

⁶²) Cicero, *De oratore* III 122.

¹) Vgl. Martin 52.

²) Vgl. Marzik, a. a. O. 28: „Die gesamte Ausstattung . . . ist so eng aufeinander bezogen, daß man für das Ausstattungsprogramm einen Entwurf . . . vermuten muß.“ Vgl. dazu ferner die Überlegungen bei Martin 60, 83 ff., 127 ff. und 144 f. Dagegen wiederum G. Briganti, *Nuove ingagini* . . . 36 f. und Roberto Zapperi, *L'ignudo e il vestito*, in: *Gli amori degli dei*, a. a. O. 49. Zurückhaltender äußert sich A. Chastel in demselben Band S. 22 ff.

Fresken ausgestattet worden sind. Dabei müssen auch die Differenzen zum Programm für den „Salotto dipinto“ und für den Saal beachtet werden, den Annibale Carracci nach der Beendigung seiner Arbeit in der Galerie ausmalen sollte.

4. Durch die Beobachtungen von Martin und Whitfield wird es mehr als wahrscheinlich, daß das Bildprogramm für alle von Carracci und seiner „römischen Werkstätte“ ausgemalten Säle des Palazzo Farnese nicht ohne maßgebliche Beteiligung von Fulvio Orsini hat formuliert werden können. Die Tatsache, daß Teile der Ausstattung erst nach seinem Tode beendet worden sind, muß dem keineswegs widersprechen. Zu erwarten ist allerdings, daß sich andere Personen aus dem Kreis um Orsini und die Familie Farnese an der Konkretisierung, vielleicht auch schon an der Formulierung dieser Programme beteiligt haben. Unter ihnen mag sich zwischen 1600 und 1605 auch G. B. Agucchi befunden haben. Aufgrund der literarischen Tätigkeit von Orsini und Agucchi können wir den Bildungshorizont nicht nur dieser Personen, sondern auch derjenigen Humanisten, die entweder zur Verfertigung oder zur Lektüre derartiger Programme befähigt waren, mit hinreichender Deutlichkeit nachzeichnen. Hilfreich sind in diesem Zusammenhang auch die Forschungen von Pierre de Nolhac, die uns Einblick in wichtige Teile der Bibliothek Orsinis verschaffen. Die Bücher seiner Sammlung sollen bei der Deutung des Programms aber primär unter dem Aspekt berücksichtigt werden, daß sie Denkformen identifizierbar machen, die um 1600 innerhalb der römischen Humanistenkreise allgemein verbreitet gewesen sind. In diesen Denkformen muß die allgemeine Lesbarkeit des Bildprogramms für die Galleria Farnese begründet sein. Sie lassen sich außerdem durch einen Blick in die Bibliothek der Familie Farnese bestätigen³.

Konkret bedeutet dies: Wir müssen die Fresken der Galerie als ein System sprachanaloger Zeichen verstehen, die unter semantischem, syntaktischem und pragmatischem Aspekt einen in sich homogenen Komplex von Bedeutungen entfalten⁴, der aus dem Bewußtseinshorizont römischer Humanisten um 1600 nachvollzogen werden konnte. Dabei ist es unter methodischem Gesichtspunkt nützlich, sich diese Humanisten als Benutzer einer Bibliothek von der Art Orsinis vorzustellen. Seine Kollektion von Handschriften und Drucken, häufig Inkunabeln, enthält Bücher, die zunächst die semantische Bedeutungsdimension

³) Vgl. dazu François Fossier, *La bibliothèque Farnèse: le fonds primé*, in: Le Palais Farnèse, a. a. O. I/2, 409–424. Dort auch weitere Literatur zu Manuskripten der Bibliothek (S. 409, Anm. 1). Für die in ihr aufbewahrten griechischen Manuskripte vgl. den Beitrag von Laurent Pernot, *Les manuscrits grecs*, ebd. 425–428. Unter den Drucken werden Texte von Cusanus, Bocchi, Landino, Bembo, Castiglione, Nifo, Patrizzi, Pompanazzi, Scaliger und Tasso erwähnt. Was die griechischen und lateinischen Manuskripte angeht, so wird man zahlreiche Überschneidungen mit der Bibliothek Fulvio Orsinis feststellen können. Die Interessen der Sammler waren sehr weitgehend identisch.

⁴) Ich bediene mich an dieser Stelle der Terminologie von Charles W. Morris, um auf ihre inhaltliche Präzisierungsbedürftigkeit aufmerksam zu machen. Auch wenn man das semiotische Konzept von Morris im Sinne Umberto Eccos um eine Theorie vom Selbstverweisungscharakter ästhetischer Zeichen erweitert oder dem ästhetischen Zeichen mit Nelson Goodman den Charakter einer Verdichtung aus kognitiven und emotional-affektiven Bedeutungen zugesteht, können derartige Theorien wegen ihrer ausschließlich formalistischen Anlage weder dem Begriff des Mythos als verdeckter Darstellung einer philosophischen Wahrheit gerecht werden noch Ciceros Entwurf von Darstellungsregeln für das „optimum genus dicendi“.

der gemalten „Zeichen“ erschließen. Dies sind vor allem mythographische Werke aus der Antike und der Renaissance, aber auch Kommentare zu Texten, denen die Sujets einzelner Fresken Carraccis entnommen sind. Die syntaktischen Beziehungen zwischen den einzelnen bedeutungstragenden „Zeichen“ können auf mehrfache Weise kontrolliert werden. Zum einen im Blick auf Texte, die von sich selbst her mehrere der von Carracci veranschaulichten literarischen Sujets zu Sequenzen zusammenfassen, wie z. B. einige der Homer zugeschriebenen Hymnen, das selber ekphrastisch angelegte *carmen* LXIV Catulls oder die „Fasten“ Ovids. Syntaktische Sequenzen können aber auch auf der Ebene der Bilder selber hergestellt werden, und zwar durch die der Rhetorik entnommenen Verfahren der Wiederholung identischer Bildgestalten, der Zusammenstellung identischer oder doch ähnlicher Geschichten etwa durch analoge Plazierung im Raumkörper der Galerie, Gegenüberstellung einzelner Episoden derselben oder einander im Kontrast erhellender Geschichten etc. Auch die Organisation von formalen Beziehungen zwischen einander benachbarten Bildern, etwa einander kontrastierende oder sich gegenseitig ergänzende Bewegungslinien können aus verschiedenen „Zeichen“ syntaxähnliche Einheiten herstellen. In den beiden zuletzt genannten Fällen sind wir auf optische Wahrnehmungen angewiesen. Sie bleiben aufgrund ihrer Vieldeutigkeit arbiträr, wenn wir unsere Beobachtungen nicht auf die Bedeutungen beziehen können, die wir im Ausgang von anderen bereits erwähnten Texten gewonnen haben.

Seine pragmatische Bedeutungsdimension gewinnt das System der von Carracci gemalten „Zeichen“ im Blick auf eine andere Gruppe von Texten, die wir ebenfalls in Bibliotheken vom Typus derjenigen Orsinis finden. Sie verdeutlichen den Zweck, den wir vernünftigerweise der Auswahl individuell bedeutungstragender Zeichen und ihrer Zusammenfügung zu syntaxanalogen Sequenzen und schließlich zu einem in sich konsistenten „corpus orationis“ unterstellen müssen. Gemeint sind Einleitungen, Vorreden und Widmungen zu mythographischen Handbüchern oder Kommentartexten, poetologische oder rhetorische Reflexionen auf sprachliche Darstellungsmethoden, die den Gesamtsinn mythischer „*picturae loquentes*“ und damit auch denjenigen ihrer Umsetzungen im Gebilde der „*muta poesis*“ bezeichnen. Die dort vorgetragenen Überlegungen müssen ergänzt werden durch solche Texte, die um 1600 verschiedene Darstellungen mythologischer Liebesverhältnisse auf ein gemeinsames gedankliches Zentrum beziehen, das seinerseits in angemessener Weise zur Veranschaulichung in einer syntaxanalog geordneten Vielfalt individueller Denk-Bilder mythologischen Inhalts geeignet ist. Aufgrund des literarischen Bildungshorizonts um 1600 eignen sich dafür nur Texte, die sich dem wirkungsgeschichtlichen Horizont der Liebestheorie Marsilio Ficinos zuordnen lassen. In diesem Zusammenhang muß gesehen werden, daß in der Bibliothek Orsinis auch Texte aus dem Umkreis des Renaissance-Platonismus gestanden haben⁵.

⁵) Die Bemerkung von Iris Marzik, es sei „nicht bekannt, daß Fulvio Orsini ... sich intensiver mit dem Renaissance-Platonismus beschäftigt hätte“ (a. a. O. 255), bedarf insofern der Korrektur, als sich in seiner Bibliothek Texte von Gemistos Plethon, dem Kardinal Bessarion, von Marsilio Ficino (*De vita triplici*), seines Schülers Giovanni Lascari, aber auch Schriften von Polizian, Pomponius

Alle Texte, die entweder eine oder mehrere der dem Zeichensystem der Galleria-Farnese unterstellten Bedeutungsebenen erschließen, sind deswegen homogen, weil sie die von Martin formulierte Maxime bestätigen, nach der die Fresken Carraccis durch ihre sinnlich affektiven Qualitäten eine tiefere Bedeutung veranschaulichen, nämlich den Triumph der göttlichen Liebe. Sämtliche Beobachtungen der kunsthistorischen Forschung zum erotisch reizvollen Charakter einzelner Sujets der Fresken und zum Verfahren ihrer Veranschaulichung durch ein Analogon zur poetischen Stilfigur des Komischen (Parodie, Satire), zur dichterischen Gattung der Pastorale oder zur affektiven Dimension der in der Galerie präsenten Zeichen lassen sich auf Martins Interpretationsmaxime beziehen, während es umgekehrt nicht möglich ist, einer originär parodistischen oder politischen Aussageintention die zentralen Elemente des maßgeblich von Bellori formulierten Deutungsschemas bestätigend zuzuordnen. Diesem Befund entspricht es, daß sich auch Annibale Carracci auf eine Tradition des Kunstschönen bezieht, die ihrerseits das mythische Bild als Veranschaulichung einer metaphysisch-theologischen Reflexion auf den Grund des Seienden insgesamt aufgefaßt hat. E. Wind hat dieses Verständnis des mythologischen Bildes der Tradition poetischer Theologie zugeordnet. Ihr Gegenstand ist aber vor allem das Thema der Liebe als des Grundes der Welt und ihrer Einheit als einer „discordia concors“. Wind hat aus dem Horizont dieses Konzepts zahlreiche Bilder von Malern gedeutet, die von Annibale Carracci als vorbildliche „exempla“ des Kunstschönen beurteilt worden sind⁶.

Von Fulvio Orsini wissen wir auch, daß er die Formulierung ikonographischer Programme vor allem durch seinen persönlichen Kontakt mit Paolo Giovio und Annibale Caro sozusagen ordnungsgemäß gelernt hat. Beide gehörten zum Humanistenkreis des Kardinals Alessandro Farnese⁷. Uns ist bekannt, in welcher Weise sich z. B. Annibale Caro bestimmter mythographischer Hilfsmittel bedient hat, um ikonographische Programme für die Ausstattung von Sälen mit Fresken und Fresken-Zyklen zu formulieren⁸. Welche Absicht Orsini bei der

Laetus (dem Vertreter des Florentiner Neuplatonismus und Akademiegründer in Rom) etc. befunden haben. Orsini besaß ferner Werke von Pietro Bembo, Lorenzo de' Medici, Bruno Latini, Coluccio Salutati, einen „Indice de libri del Pico della Mirandola della libreria Medici scritto di mano di Gio. Lascari“. Vgl. dazu Pierre de Nolhac, a. a. O. Dort auch zu Texten aus dem Bereich des antiken Platonismus (Platon, Plutarch, Porphyrios, Proklos etc.). Dies allein qualifiziert Orsini noch nicht zum Renaissance-Platoniker. Man darf ihm jedoch die Vertrautheit mit dem platonischen, stoischen und neuplatonischen Begriff des Mythos unterstellen, ebenso eine genaue Kenntnis der Rhetorik Ciceros. Vgl. dazu Fulvio Orsini, *In omnia opera Ciceronis notae*, Antwerpen 1581. Zudem wird Orsini Grundzüge der Liebestheorie Ficinos gekannt haben. Dies würde als Voraussetzung für die „excogitatio“ des Ausstattungsprogramms für die Galleria Farnese wohl ausreichen. Zusätzlich muß man bedenken, daß diese Voraussetzungen um 1600 nicht nur in Rom jedem humanistisch Gebildeten gläufig gewesen sind. Infolgedessen konnten sich an der „excogitatio“ des Programms Gleichgesinnte ohne Schwierigkeiten beteiligen.

⁶) Vgl. Wind, *Heidnische Mysterien*, passim, insbesondere 28 ff. („Poetische Theologie“). An Einzelinterpretationen sei ausdrücklich auf die Kapitel VII–XII und die „appendix 7“ verwiesen. Die dort besprochenen Themen (Orpheus, Amor, Marsyas, Bacchus, Pan, Urteil des Paris etc.) kommen z. T. auch in der Galleria Farnese vor.

⁷) Vgl. Martin 4.

⁸) Vgl. dazu die Beobachtungen von Clare Robertson, *Annibale Caro as Iconographer*. Sources and Method, JWC 45, (1982), 162–181. Für Orsinis Beziehung zu Caro, insofern sie für seine eigene

selbständigen Anwendung des im Kreis der Farnese-Humanisten Erlernten verfolgt hat, können wir dem von Martin erschlossenen Bildprogramm für den Camerino Farnese entnehmen. Dort wird eine primär moralische Intention erkennbar, die auf die Person des Auftraggebers bezogen und zum anderen in den zentralen Fresken des Herkules-Mythos in Richtung auf eine metaphysische Bedeutung erweitert ist. Daß diese Absicht einer Verknüpfung von vielfältigen Bedeutungsebenen eines vom Mythos veranschaulichten Programms in der Galerie aufgenommen wird, läßt sich auch deshalb erwarten, weil im italienischen Sprachraum seit Boccaccio eine Tradition der Mythendeutung dominiert, die moralische, kosmologische und metaphysische Gedanken miteinander parallelisiert. Hier wird der Mythos als eine selbständige Form metaphysisch-theologischer Reflexion aufgefaßt, die als Dichtung einen besonderen Rang neben – nicht gegen – Theologie und Philosophie behauptet. Auch nach dem Tridentiner Konzil, das an den Ovid-Allegoresen des Mittelalters das Insistieren auf einer moralisierenden oder einer theologisch-dogmatischen Deutung kritisiert, ist in Italien eine Form der Mythendeutung wirksam, die diese Vereinigungen, die auch von Humanisten Kritik erfahren hat⁹, durch Weiterführung der von Boccaccio vorgeprägten Tradition der Mythenexegese vermeidet¹².

Während die bislang geltend gemachten Argumente wesentliche Elemente des von Bellori entworfenen Interpretationsschemas für die Galleria Farnese bestätigen, müssen andere Komponenten seiner Gesamtdeutung erweitert werden, wenn ihre Voraussetzungen allen Ergebnissen der kunsthistorischen Forschung, insbesondere denjenigen zum Darstellungsprinzip der Fresken Carraccis, gerecht werden sollen. Gemeint sind 1. der Bezug der Fresken zur Gattung der bukolischen Dichtung (Pastorale), 2. ihre Anknüpfung an Regeln rhetorischer Darstellung und 3. ihr Zusammenhang mit einem Begriff des Mythos als des komischen ‚Probiersteins‘ einer erhabenen Wahrheit. Bellori setzt stillschweigend derartige Relationen als gegeben oder als denkbar voraus. Er identifiziert sie aber nicht ausdrücklich als die dirigierenden Kunstprinzipien der Galleria-Farnese-Fresken und er wendet sie vor allem nicht mit der notwendigen Konsequenz und Kohärenz auf den Gegenstand seiner Deutung an. Nur wenn wir uns der angedeuteten Konzepte begrifflich versichern, ihre Tradition und ihren

ikonographische Aktivität wichtig geworden ist, vgl. Martin 38 ff. Demnach sind die Handbücher von Boccaccio (*Genealogie deorum gentilium*, „das wichtigste mythologische Handbuch der Renaissance“ bis ins 16. Jahrh. hinein, so August Buck, *Der Orpheus-Mythos in der italienischen Renaissance*, a. a. O. 9), Natalis Comes (*Mythologiae*, vgl. dazu: Barbara Carman Garner, *Francis Bacon, Natalis Comes and the Mythological Tradition*, JWCI 33 (1970), 264–291), Vincenzo Cartari (*Imagini delli dei de gli antichi*, vgl. dazu Susan Roberta McDaniel, *Vincenzo Cartari and his Works. Translation and Mythography in Sixteenth Century Italy*, Ann Arbor 1976) und Laelius Gyrardus (*De deis gentium*) die wichtigsten Hilfsmittel für die Konzeptoren und Leser ikonographischer Programme. Zur Bedeutung dieser Handbücher, die teilweise auch den Künstlern selber zum Gebrauch empfohlen werden (Armenini), vgl. bereits Jean Seznec, *The Survival of the Pagan Gods*, New York 1961, 225 und 238 f.

⁹) Vgl. dazu Don Cameron Allen, *Mysteriously Meant. The Rediscovery of Pagan Symbolism and Allegorical Interpretation in the Renaissance*, Baltimore and London 1972, 239 ff. mit Hinweisen auf Erasmus von Rotterdam, Rabelais etc.

¹²) Bodo Guthmüller, *Bersuire und Boccaccio. Der Mythos zwischen Theologie und Poetik* (1983), in: Ders., *Studien zur antiken Mythologie in der italienischen Renaissance*, Weinheim 1986, 21–33.

möglichen Sinn für humanistisch orientierte Bildbetrachter um 1600 bedenken, können wir 1. die internen Verwerfungen innerhalb des von Bellori entfaltenen Deutungsschemas richtig einschätzen, 2. die von der Forschung herausgestellten Beziehungen der Galleria Farnese zu wichtigen literarischen Strömungen um 1600 angemessen bewerten, 3. das namentlich von Voss benannte Darstellungsverfahren Carraccis, aber auch die Analysen Martins und Posners zum idealen Stil des Malers, Dempseys Beobachtungen zum Unterricht in der Accademia dei Carracci sowie I. Marziks Hinweise auf die Disposition der Fresken im Raum als einen konstitutiven Beitrag zu ihrer Bedeutung verstehen und 4. die Bemerkungen Wittkowers und Dempseys zum parodistisch-satirischen Darstellungsmodus mit der notwendigen Plausibilität und Intensität auf Belloris Gesamtdeutung bestätigend beziehen. Dies ist für den Zusammenhang der Fresken mit der bukolischen Dichtung schon geschehen¹¹. Hier mag nur nachgetragen sein, daß die „favola pastorale“ etwa in der einflußreichen Poetik Scaligers als die älteste poetische Gattung gilt, aus der sich Epos, Lyrik und Drama erst allmählich entwickelt haben¹². Die „tragicomedia pastorale“ – exemplarisch in Tassos „Aminta“ und in Guarinis „Pastor fido“ verkörpert – hat den zeitgenössischen Lesern als Erneuerung der Urform aller Dichtung gegolten¹³. In diesen Werken dominiert der „stilo lirico“, dem Tasso das „parlar ornato e grazioso“ zugeordnet hat. Im Unterschied zur *vordergründig* komischen und zur satirischen Dichtung bedient sich dieses „genus dicendi“ der „scherzi e giuochi ... più nobili“ e „meravigliosi“¹⁴. Sie eignen sich vor allem in der Verknüpfung mit dem Stilprinzip der „grazia“ für die Liebesdichtung und die „poesia lirica“ insgesamt. Die „materia“ der lyrischen Dichtung ist thematisch ebensowenig begrenzt wie diejenige des „orator optimus“ bei Cicero¹⁵. Wie im Epos wird sie vor allem den Taten der Götter und der Heroen entnommen¹⁶, die jedoch in der „poesia lirica“ nach Maßgabe der Stilprinzipien der „soavità“, „venustà“ und der „amenità“ bzw. durch analoge Gedankenfiguren („concetti“) veranschaulicht werden. In ihnen ist deswegen stets „un no so que di ridente“ gegenwärtig¹⁷.

Da dem Begriff des Mythos, der dem „concetto“ für das „corpus“ der Galleria-Farnese-Fresken zugrundeliegt, das folgende Kapitel des vorliegenden Buches gewidmet ist, soll an dieser Stelle lediglich erläutert werden, in welcher

¹¹) Vgl. S. 38 f.

¹²) Vgl. dazu Julius Caesar Scaliger, *Poetices libri septem*, Lyon 1561, I 3.

¹³) Vgl. dazu August Buck, *Einleitung* zum Abschnitt „Italien“, in: Ders., Klaus Heitmann und Walter Mettmann, Hrsg., *Dichtungsleben der Romania aus der Zeit der Renaissance und des Barock*, Frankfurt/M. 1972, 43.

¹⁴) Torquato Tasso, *Discorsi del poema eroico* V, in: Ders., *Scritti sull'arte poetica*, a. a. O. II 337. Die Unterscheidung zwischen noblem und vulgärem Scherz geht auf Cicero zurück: *De oratore* II 237 ff.

¹⁵) Tasso, a. a. O. 340: „... la materia del poeta lirico non è determinata ... ma si spazia per tutte le cose e per tutte le materie proposte, come l'oratore“. Vgl. dafür: Cicero, *De oratore* I 70: „Ist enim finitimus oratori poeta ... nullis ut terminis circumscribat aut definiat ius suum, quo minus ei liceat eadem illa facultate et copia vagari qua velit“.

¹⁶) Tasso, ebd.: „tuttavolta il suo proprio soggetto sono le lodi de gl'iddi e de gli eroi, e quelle di Bacco particolarmente“. Vgl. Abb. 37.

¹⁷) Tasso, *Discorsi dell'arte poetica e in particolare il poema eroico* III, a. a. O., S. 60. Vgl. damit das Cicero-Zitat in (Anm. 78, S. 57).

Weise die Aufgliederung des von den Fresken eingenommenen Raumes und der „ideale Stil“ Annibale Carraccis als Transpositionen rhetorischer Darstellungsregeln, und zwar im Sinne von Ciceros Theorie des „optimum genus dicendi“, verstanden werden können. Dies geschieht in der Absicht, die Erwartungen zu präzisieren, mit denen der zeitgenössische Betrachter der Galleria-Farnese-Fresken bei der Wahrnehmung ihrer Darstellungsform dem Inhalt der bildhaft ausgesprochenen „Rede“ entgegentreten konnte.

Mit dem Begriff des „optimum genus dicendi“ knüpft Cicero an die Gattung der „beratenden Lobrede“ in der aristotelischen Rhetorik an, die dort die Grenzen zwischen der Redekunst im engeren Sinn und der Poesie überspielt. Weil die „beratende Lobrede“ im Gegensatz zu den originär rhetorischen Kunstprodukten des „genus iudiciale“ und des „genus deliberativum“¹⁸ als ein Produkt des „genus demonstrativum“¹⁹ den Bedingungen juristischer und forensischer Auseinandersetzung entzogen war, konnte sie den Zuhörer über Nützliches belehren, ihm aber auch ein Vergnügen bereiten, das er ansonsten nur von der Dichtung erwarten durfte²⁰. Durch ihren Bezug auf Nützliches tritt die „beratende Lobrede“ in unmittelbare Nähe zum „genus deliberativum“, das dem Redner die vollständige Entfaltung aller seiner Kunstmittel abverlangt²¹. Vom normalen politischen „genus deliberativum“ weicht die „beratende Lobrede“ jedoch dadurch ab, daß sie sich einem Problem zuwendet, das nicht nur im Blick auf eine individuelle Person oder auf eine bestimmte, räumlich und zeitlich terminierte Handlung von Belang ist²². Ihr vorzüglicher Gegenstand ist nämlich die Frage nach dem richtigen Verständnis dessen, was menschliches Glück bedeutet²³. Insofern „Glück“ etwas Gutes darstellt, ist mit der Frage nach dem Glück zugleich diejenige nach der „Tugend“ gestellt, von deren „Besitz“ oder Verwirklichung Glück abhängig ist. Weil Glück etwas Gutes bedeutet, nach dem viele

¹⁸) Das „genus iudiciale“ meint die Rede vor Gericht, das „genus deliberativum“ die Rede vor der Volksversammlung. In beiden Fällen wird eine konkrete Entscheidung in einem bestimmten Streitfall entweder empfohlen oder bekämpft. Diese Klassifizierungen gehen auf Aristoteles zurück: *Ars rhetorica* A 3, 1358a 36 ff. Vgl. dazu Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, a. a. O., Bd. 1, S. 54.

¹⁹) Zu diesem Begriff vgl. Aristoteles, *Ars rhetorica* A 3, 1358b 8. Zu seiner Aufnahme in der lateinischen Rhetorik vgl. Cicero, *Orator* 11,37: „quod Graece επιδεικτικόν nominatur“, ebd. 13,42: „epidicticum genus“, Ders., *De inventione* I 5,7: „genus demonstrativum“.

²⁰) Vgl. Cicero, *Orator* 11,37: „... quae absunt a forensi contentione ... ad inspiciendum delectationis causa“ aptae sunt.

²¹) Zur Affinität zwischen „genus demonstrativum“ und „genus deliberativum“ bei Aristoteles vgl. *Ars rhetorica* 1367b 37 ff.: ein und derselbe Inhalt wird in unterschiedlicher Ausdrucksweise thematisiert. Aristoteles verdeutlicht diese These am Beispiel einer Rede, „die die Größe der Tugend vor Augen führt“ (ebd. 1367b 28 ff.).

²²) Sie gehört damit zu den Reden, die eine „quaestio infinita“ zum Gegenstand haben. Für die Unterscheidung von „quaestiones finitae“ und „infinite“ vgl. Cicero, *De oratore* II 65: „... duo genera ad dicendum dederunt: unum de certa definitaque causa, alterum ... infinitam generis sine tempore et sine persona quaestionem“. Vgl. dazu auch ebd. III 109. Lobreden auf individuelle Personen gehören zum „genus finitum“, beratende Lobreden im Sinne von Aristoteles zum „genus infinitum“.

²³) Aristoteles, *Ars rhetorica* A 5, 1362b 4 ff., insbes. 141. zur Definition des Glücks als „einem mit Tugend verbundenen richtigen Verhalten, sich selbst genügendem Leben, der angenehmsten Lebensweise, die Sicherheit besitzt, oder als Überfluß an Besitz und Gesundheit, verbunden mit der Fähigkeit, sie zu bewahren und zu erwerben“.

und nach sozialem Rang, Temperament, Geschlecht und Alter verschiedene Menschen streben, ist das Ziel dieses Strebens notwendig ein Gegenstand des Streits²⁴. Worin „Glück“ besteht, kann deshalb nur durch zurendendes Lob des als richtig Erkannten und durch abredenden Tadel seines Gegenteils verdeutlicht werden²⁵. Die „beratende Lobrede“ muß also herausstellen, worin das Schöne, Tugendhafte und Nützliche besteht, das sie dem Hörer als die Voraussetzung seines Glücks nahelegen will²⁶. Da sich ihr Gegenstand nicht auf ein konkretes Handlungsziel, sondern auf die oberste Norm menschlichen Handelns bezieht, läßt sich ihr Inhalt nicht mit einem einzigen Blick wahrnehmen. Er kann auch nicht dem Bereich der Gegenstände zugeordnet werden, die aufgrund von naturhafter Notwendigkeit schon von sich her bestehen. Ebensovienig thematisiert die beratende Lobrede einen in sich evidenten Sachverhalt, dem jeder Mensch als vernünftiges Lebewesen gleichsam zwanglos zustimmt²⁷.

Im Gegensatz zu wissenschaftlichen Beweisführungen der Physik oder der Mathematik muß die beratende Lobrede einen besonderen Fall zum Anlaß nehmen, um von ihm aus eine allgemeine Handlungsmaxime abzuleiten²⁸. Sie behandelt dann eine besondere Handlung wie eine Prämisse und zieht aus ihr einen Schluß, der des Charakters der Notwendigkeit bzw. der Evidenz für jedermann entbehrt²⁹. Die beratende Lobrede bedient sich deshalb des sprachlichen Darstellungsmittels der „amplificatio“, indem sie etwa auf Personen hinweist, die als erste oder in einer besonders vorbildlichen Weise etwas Ausgezeichnetes getan haben. Dabei kann die Vorbildlichkeit einer Handlung durch Vergleich mit anderen Handlungen positiv oder negativ verdeutlicht werden³⁰. Die benötigten Beispiele können entweder der Geschichte bzw. dem ihr gleichgestellten Mythos entnommen oder sie müssen eigenständig in einer Gleichnisrede erfunden werden. Unter erkenntnistheoretischem Aspekt dienen sie dann als zulässige Beweismittel im Rahmen einer Wahrscheinlichkeitsüberlegung (Enthymem)³¹.

²⁴) Ebd. 1363a 7 ff.

²⁵) Ebd. 1366a 23 ff.

²⁶) Ebd. 1362a 15 ff.

²⁷) Ebd. 1357a 1 ff.: „Sie (sc. die beratende Rede des „genus deliberativum“) beschäftigt sich mit Dingen, für die wir kein auf sicherem Wissen beruhendes Können (τεχνη) besitzen, und zwar vor Zuhörern, die noch nicht vieles mit einem Blick zusammenfassen und aus dem, was ihnen fern liegt, Schlußfolgerungen ziehen können. Wir beraten also nur über Dinge, die sich allem Anschein nach so oder so verhalten können“. „Menschliches Handeln ... ist insgesamt von dieser Art“ (1357a 25 f.) (übers. von Franz G. Sieveke).

²⁸) Ebd. 1356b 1 ff. zur Unterscheidung zwischen einem „Induktionsbeweis (ἐπαγωγή) durch Beispiele“ und einem wissenschaftlichen Syllogismus. Im rhetorischen „Induktionsbeweis“ wird das konkrete „Beispiel“ zum entscheidenden Überzeugungsmittel, durch das der Redner etwas Allgemeines evident macht. Zu diesem Beweisverfahren der Rhetorik vgl. Aristoteles, *Topica* 105a 13 ff.

²⁹) Der Fachterminus für einen derartigen „Wahrscheinlichkeitsbeweis“ lautet „Enthymem“. Vgl. dazu ausführlich: Aristoteles, *Analytica priora* II 27, 70a 10 f.

³⁰) Aristoteles, *Ars rhetorica* A 9, 1368a 10 ff. Vgl. auch die *Topoi* für Enthymeme ebd. B 23, 1397a 7 ff.

³¹) Ebd. 1393a 28 ff. Die eigenständige Erfindung von Gleichnissen (παράβολη) wird auf Sokrates (1393b 4), diejenige von „Fabeln“ (ζῳγοί) auf Steisichoros und Äsop zurückgeführt (1393b 8 f.). Als besondere Überzeugungsmittel des Rhetors gelten ferner der Rätselspruch (αἰνύματα, 1394b

Die beratende Lobrede soll aber auch das Gefallen des Hörers finden, der sich lieber von Schönem als von Häßlichem einnehmen läßt. Sie muß deshalb vom alltäglichen Sprachgebrauch abweichen, ohne dadurch den Charakter einer unauflösbaren Rätselrede oder einer ausschließlich poetischen Fiktion anzunehmen³³. Sie verwendet deshalb Metaphern und Gleichnisse, die durch die Schönheit ihrer Form, dem Hörer den von ihnen verdeutlichten Inhalt als begehrenswert vor Augen stellen wollen³⁴. Durch die „Pracht“ ihres sprachlichen Gewandes nähert sie sich der Dichtung an, die ihre Hörer in den Zustand göttlicher Begeisterung versetzt³⁵. Zur Qualität ihrer Form gehören eine gewisse rhythmische Strukturierung³⁶ sowie eine durchdachte hypotaktische Gliederung³⁷. Als ein vorzügliches Ausdrucksmittel vollkommener „urbanitas“³⁸ vereinigt die beratende Lobrede in sich die Eigenschaften des wissenschaftlichen Logos³⁹, der rhetorischen Deutlichkeit⁴⁰ und der poetischen, insbesondere der dramatischen und der epischen Vergegenwärtigung⁴¹. Sie kann deshalb in einer ganz besonders intensiven Weise einen gedanklich konzipierten Inhalt zu ästhetischer und damit für Aristoteles auch ethischer Wirksamkeit bringen⁴².

Ciceros „optimum genus dicendi“ ist eine Erweiterung der beratenden Lobrede des Aristoteles⁴³. Sie wird in dieser Ausweitung zum legitimen Erben poetischer Darstellung und philosophischen Wissens. Zunächst wird ihr Inhalt um den höchsten Gegenstand philosophischen Nachdenkens überhaupt erweitert. Cicero bezeichnet ihn als die „vis et consensio naturae“, die alles Seiende in der Verschiedenheit seiner „genera“ zusammenhält. Sie begründet vor allem die

33 ff.) und die Erfindung allegorisch zu verstehender Fabeln (τυθοζ, ογέτιν, 1395 a 5); aufgenommen bei Cicero, *De oratore* III 167.

³²) Aristoteles, *Ars rhetorica* 1404b 1 ff.

³³) Ebd. 1405b 4 ff.

³⁴) Ebd. 1406a 5 ff., 1407b 26 ff. und 1408b 14–19.

³⁵) Ebd. 1408b 21 ff.

³⁶) Ebd. 1409a 25 ff.

³⁷) Ebd. 1410b 6 ff.: ζῆλις ἀσπρετα = „urbane Redeweise“.

³⁸) Ebd. 1410b 10 ff. Zum besonderen Erkenntniswert der Metapher im rhetorischen Enthymem als der Vermittlung einer unerwarteten Einsicht in die Einheit des voneinander Verschiedenen vgl. Dieter Bremer, *Aristoteles, Empedokles und die Erkenntnisleistung der Metapher*, *Poetica* 12 (1980), 350–376, insbes. 354 ff. Die Metapher gewinnt ihren kognitiven Sinn jedoch nicht primär aus dem Bezug auf ein „mythisch-substantielles Identitätsdenken“ magischer Provenienz (so Bremer a. a. O. 371 f. und 375), sondern in Anknüpfung an die Fähigkeit der platonischen Dialektik, „das überall Zerstreute zusammenzusehen und in eine Gestalt zusammenzufassen, um jedes genau zu bestimmen und deutlich zu machen, worüber man auch immer Belehrung erteilen will“ (Platon, *Phaidros* 265 c).

³⁹) Aristoteles a. a. O. 1411a 26 ff. und b 22 f.

⁴⁰) Ebd. 1413b 21 f.; aufgenommen bei Cicero, *De oratore* III 206. Vgl. auch Aristoteles a. a. O. 1412a 10: ζῶντα ποιεῖ πάντα (in Bezug auf Homer).

⁴¹) Aristoteles, a. a. O. 1411b 22 ff.

⁴²) Im folgenden geht es um das Konzept vollendeter Rede, das Cicero in seiner Schrift *De oratore* entfaltet, weil hier deutlicher als im *Orator* und im *Brutus* das Ideal einer Versöhnung von Rhetorik und Philosophie entwickelt wird. Auf die originär philosophischen Ansprüche dieses Konzepts und auf seine Diskussion in der Forschungsliteratur werde ich in einem anderen Beitrag zurückkommen. Zu seiner Bedeutung im Kontext antiker Kunsttheorie vgl. Verf., *Der göttliche ‚Dichter des Kosmos‘ als Vorbild menschlicher Kunst. Zum Verhältnis von kosmologischer und künstlerischer Rationalität aus der Perspektive antiker Philosophie*, in: Wolfgang Harms und Klaus Speckenbach, Hrsg., *Bildhafte Rede im Mittelalter und in der frühen Neuzeit. Probleme ihrer Legitimation und ihrer Funktion*, Tübingen 1991.

Einheit zwischen den verschiedenen Bereichen der Natur, die sich unter kosmologischem Aspekt als translunar-caelestische und sublunar-terrestrische, metaphysisch als intelligible und sinnenfällige Wirklichkeit unterscheiden lassen. Der „orator perfectus“ restituiert damit ein Wirklichkeitsverständnis, das Cicero den Philosophen in der Epoche vor Sokrates zuordnet. Sie haben noch „größer gedacht und auch viel mehr gesehen, als der Blick unseres Geistes erkennen kann“⁴³. Die Menschen der Gegenwart leiden nach Cicero unter den Folgen des von Sokrates in der Kritik an der sophistischen Rhetorik begründeten „discidium ... absurdum sane et inutile“ zwischen Denken und Sprechen, die auch in rhetorischer Fachterminologie als Differenz zwischen „inventio“ und „elocutio“ („expressio“) bezeichnet wird⁴⁴. Unter dem „Druck von Meinungen nicht nur der breiten Masse, sondern auch von Menschen“, die als gebildet gelten, aber doch „nur eine oberflächliche Erziehung genossen haben“, halten sich die meisten Menschen der Gegenwart für berechtigt, das „was sie als Ganzes nicht erfassen ... zu zerreißen und gleichsam in Stücke zu schneiden, um damit leichter umgehen zu können“⁴⁵. Cicero kritisiert damit die Tendenz zur Fragmentarisierung des menschlichen Wirklichkeitsbezuges und zu seiner Reduktion auf Regeln, die nurmehr der Durchsetzung individuell-partikularer und damit letztlich ausschließlich egoistischer Handlungsziele dienen⁴⁶. Menschen, die „hingestreckt am Boden liegen“ und nur noch das ihnen unmittelbar vor Augen Liegende ihrer privaten Interessen wahrnehmen, verkennen zugleich mit der Einheit des Seienden das „societatis vinculum“, das nach Platon⁴⁷ sämtliche Formen menschlichen Wissens und Könnens miteinander verbindet⁴⁸.

Um die Verengungen des in der Gegenwart dominierenden Wirklichkeitsverständnisses zu überwinden, entfaltet das „optimum genus dicendi“ die gesamte Fülle und vollendete „Pracht“ sprachlicher Darstellungsmittel, die dem Hörer deutlich vor Augen führen sollen, worin der „Ursprung, die Wirkungskraft und die Veränderungen alles in naturhafter Weise Seiende, aller Tugenden und Pflichten sowie sämtlicher von der Natur vorgegebenen Voraussetzungen“ bestehen, „auf die sich Sitten, Gesinnungen und Lebensformen der Menschen gründen“⁴⁹. Die Reden des „optimum genus dicendi“ wollen die „leer“ gewordenen Seelen der Hörer mit der „suavitas“, „copia“ und der „varietas“ aller wirklich bedeutenden Dinge „anfüllen“ und damit den Menschen der Gegenwart

⁴³) Cicero, *De oratore* III 20.

⁴⁴) Ebd. III 61 und 72; vgl. dazu hier S. 13 mit Anm. 15.

⁴⁵) Ebd. III 24.

⁴⁶) Für den Politiker Cicero zeigt sich diese Tendenz am deutlichsten in der Diktatur Caesars, die er als Zerstörung der „res publica“ durch den Eigensinn eines Einzigen auffaßt.

⁴⁷) Cicero zitiert für diesen Gedanken ausdrücklich Plato, *Epinomis* 992a (*De or.* III 21).

⁴⁸) Vgl. Cicero, *De or.* III 21 und 136: „omnium vero bonarum artium, denique virtutum ipsarum societatem cognitionemque non norunt“.

⁴⁹) Ebd. III 76: „illa vis autem eloquentiae tanta est, ut omnium rerum, virtutum, officiorum omnisque naturae, quae mores hominum, quae animos, quae vitam continet, originem, vim, mutationesque teneat, eadem mores, leges, iura describat, rem publicam regat, omniaque, ad quaecumque rem pertineant, orate copioseque dicat“.

wieder jenes Wissen erschließen, das zu gutem und tugendhaftem Leben erforderlich ist³⁰.

Der „orator optimus“ rechnet mit Hörern, deren „natürliche Begabung“ nicht ausreicht, um verbindliche Einsichten in den Zusammenhang der „rerum natura“ ohne intensive Verdeutlichung nachvollziehen zu können. Aufgrund seiner Vertrautheit mit der Geschichte philosophischer Lehrmeinungen weiß er aber auch, daß die Regel der „consensio naturae“ menschlichem Wissen nicht prinzipiell entzogen ist³¹. Das Einheitsprinzip der „rerum natura“, das dem Hörer zugleich als oberste Norm seiner „vita activa“ und seiner „vita contemplativa“ vor Augen gestellt werden soll, kann aufgrund seiner Zugehörigkeit zum Bereich intelligibler Realität weder in einem Gegenstand sinnenfälliger Anschauung noch in einer begrifflichen Bestimmung des diskursiven Denkens vollständig vergegenwärtigt werden. Der „modus cognitionis“ der „definitio“, der den Ausgangspunkt und den Normalfall menschlichen Wissens darstellt, faßt stets eine begrenzte Vielfalt eindeutig beschreibbarer Merkmale zur gedanklichen Einheit eines Begriffs zusammen. Er kann also kein Wissen formulieren, das etwas anderes als eine definierbare Einheit individueller Merkmale oder eine begrenzte Sequenz aus derartigen Einheiten zum Gegenstand hat. Prinzipien, die der Natur oder dem menschlichen Handeln zugrundeliegen, sind nicht mit einer oder mehreren „res“ der Natur oder mit einer „actio“ bzw. einer bestimmten Folge individueller Handlungen identisch. Prinzipienwissen wird deshalb in Ciceros Terminologie zur Angelegenheit einer „quaestio infinita“, für deren Behandlung traditionell die Philosophie zuständig ist³². Cicero integriert jedoch das philosophische Prinzipienwissen in die „ars“ des Redners, indem er sie dem „modus cognitionis coniecturae“ zuordnet, der im entscheidenden an die Verfahren des Wahrscheinlichkeitsbeweises in der aristotelischen Dialektik und Rhetorik anknüpft³³. Da menschliches Wissen eine Einheit aus heterogenen „modi“ darstellt³⁴, die ohne Ausnahme vom Redner nach eigen-

³⁰) Ebd. III 120–122.

Ebd. III 124: „nam neque tam est acris acies in naturis hominum et ingenius, ut res tantas quisquam nisi monstratas possit videre, neque tanta tamen in rebus obscuritas, ut eas non penitus acri vir ingenio cernat, si modo aspexerit“.

³¹) Vgl. dazu Lausberg, a. a. O., Bd. 1, 62 f. (§ 69 f.). In der rhetorischen Schultradition bleibt die „quaestio infinita“ aus dem Zuständigkeitsbereich des Redners ausgeschlossen.

³²) Vgl. dazu *Ciceros Reflexionen*, a. a. O. Karl Barwick, *Das rednerische Bildungsideal Ciceros*, Abhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig. Philologisch-historische Klasse, Band 54, Heft 3, Berlin 1963.

³³) Cicero, *De or.* III 113 ff. Neben „definitio“ und „coniectura“ steht die „consecutio“, die sich auf die beiden anderen „modi cognitionis“ beziehen und deshalb sowohl in Form eines wissenschaftlich gesicherten Syllogismus als auch in derjenigen eines dialektischen Wahrscheinlichkeitsbeweises auftreten kann. Bei Cicero werden dem Erkenntnismodus der „coniectura“ die Grundfragen der praktischen und theoretischen Philosophie zugeordnet. Sie hat zu klären, was das Wesen („quid sit“), der Ursprung („origo“), das innere Vernunftprinzip („ratio“) oder die Veränderungsmöglichkeit („immutatio“) einer Sache ist. Als Beispiele nennt Cicero die Streitfragen, „ob das Recht unter den Menschen von Natur oder auf Grund von Meinungen besteht“, oder, „welchen Ursprung Gesetze oder Staaten haben“ (ebd. III 114). Auch die zu Beginn des 3. Buches anklingende Frage nach der „unio naturae“ wäre als etwas, das sich der optischen Sichtbarkeit und der begrifflichen Definierbarkeit entzieht, dem Erkenntnismodus der „coniectura“ zuzuordnen. Vgl. dazu meinen in Fußnote 42 genannten Beitrag.

ständigen Regeln seiner Kunst eingesetzt werden, gewinnt sein Können universal und originär philosophischen Rang. Die „ars“ des „orator perfectus“ darf deshalb denselben Satz für sich in Anspruch nehmen, der sonst nur von der „prudencia“ und „sapientia“ des Philosophen vertreten wird: „neque est ulla (sc. res), quae non aut ad cognoscendi aut ad agendi vim rationemque referatur“³⁵.

Der universale Anspruch seines Könnens zeigt sich aber nicht nur am umfassenden Charakter der Inhalte, sondern er wird darüber hinaus zum entscheidenden Formprinzip der sprachlichen Darstellungsverfahren des Redners. Er bekundet sich im gesamten „apparatus ornatusque dicendi“, der sowohl dem einzelnen, vor allem dem sinntragenden Wort als auch den vielfältigen Formen der Wortverbindung die Qualität ausgezeichneter Schönheit aufprägen soll. Der besonderen „Ausschmückung“ einzelner Worte kann z. B. die Aufnahme von „verba prisca“ der dichterischen Tradition dienen, die einem Text der Prosasprache eine ursprünglich der Dichtung vorbehaltene „dignitas“ verleiht³⁶. Bedeutender ist im „optimum genus dicendi“ jedoch der Wortschmuck, der auf einer „translatio verbi“ beruht, wobei diese Form des „ornatus dicendi“ auch größere Wortsequenzen umfassen kann. Ihr kommt nämlich in der vollendeten Rede nicht nur eine ästhetische, sondern zusätzlich eine erkenntnisvermittelnde Funktion zu, in der sie von keiner anderen sprachlichen Ausdrucksform ersetzt werden kann. Der Inhalt einer Rede des „optimum genus dicendi“ kann nicht durch ein „verbum proprium“ definiert und als etwas, das sich sinnenfälliger Anschauung entzieht, im Modus eigentlicher Rede überhaupt nicht dargestellt werden³⁷. Die „verbi translatio“ steht deshalb im „optimum genus dicendi“ in enger Verbindung mit dem „cognitionis modus coniecturae“, der für die Klärung einer „quaestio infinita“ in einer besonders qualifizierten Weise zuständig ist. Genauer kommt der „verbi translatio“ in diesem Fall die Funktion der Verdeutlichung eines Wissens zu, das sich als Vermutung dem Hörer nicht von sich selber her so aufdrängt, daß er es wie ein sicheres Faktum nur anzuschauen hätte, um es seinem „conspectus animi“ einzuschreiben. Dies gelingt nahezu zwanglos nur solchen Formen des Wissens, die sinnenfällige, vor allem optische Vorstellungen mit sich führen, die für den Hörer die ihm zu verdeutlichende „res“ vollständig vertreten³⁸. Die Aufgabe des „orator perfectus“ besteht deshalb wesentlich darin, „durch eine bildhafte und plastische Darstellung Dinge, die nicht sichtbar und dem Urteil des Gesichts entzogen sind“, so zu bezeichnen, „daß wir dadurch sogar etwas, was wir im Denken kaum umfassen können, dennoch gleichsam durch Anschauung“ behalten³⁹. Die metaphorische Rede vermit-

³⁵) Ebd. III 111.

³⁶) Ebd. III 153: „Inusitata (sc. verba simplicia) sunt prisca fere ac vetustate ab usu cotidiani sermonis iam diu intermissa, quae sunt poetarum licentiae liberiora quam nostrae; sed tamen raro habet etiam in oratione poeticum aliquod verbum dignitatem“.

³⁷) Ebd. III 155 f.

³⁸) Ebd. II 357: „ea maxime animis effingi nostris, quae essent a sensu tradita atque impressa; acerrimum autem ex omnibus nostris sensibus esse sensum videndi“. Zum Auge als dem schärfsten aller Sinne vgl. Plato, *Phaedrus* 250 c–d.

³⁹) Cicero, *De or.* II 357: „... ut res caecae et ab aspectu iudicio remotas conformatio quaedam et imago et figura ita notaret, ut ea, quae cogitando complecti vix possemus, intuendo quasi tenere-

telt dem Hörer im „optimum genus dicendi“ also nicht nur punktuell ein sinnenfälliges Vergnügen, sondern eine „maxima delectatio“, die zugleich aus einem unerwarteten Erkenntnisgewinn resultiert, weil ihm „im Geiste fast vor Augen steht“, was er, gestützt auf sein organisches Wahrnehmungsvermögen, „nicht sehen und betrachten“ kann⁶².

Die Metapher erfüllt in der vollkommenen Rede die Rolle eines „Probiersteins“ für die Theorie von der universalen philosophischen Kompetenz rhetorischer Rationalität. Nur in Form einer „verbi translatio“ kann dem Hörer ein Rat gegeben werden, der sich als „coniectura probabilis“ auf eine „quaestio infinita“, also auf Fragen von philosophischem Rang bezieht⁶¹. Ohne die von ihr getragene Erkenntnisleistung der „coniectura“ bliebe das „Auge“ des menschlichen Geistes außerstande, vom „Boden“ sinnenfälliger Anschauungen und pragmatisch-egoistischer Handlungszwecke abzusehen und sich der Einheit des Seienden insgesamt, dem Prinzip sinnenfälliger Erscheinungen oder den Grundlagen menschlichen Handelns im ethischen Sinne zuzuwenden. Es ist deshalb keine unverbindliche *façon de parler*, wenn Cicero die mit einer Rede des „optimum genus dicendi“ verbundene „delectatio“ dadurch charakterisiert, daß sie an den „besseren Teil der Welt“ im Sinne der antiken Kosmologie erinnert. Als eine Rede, die auf der Erde als dem „locus infimus mundi“⁶² nach den Regeln menschlicher „ars“ gehalten wird, erstrahlt sie aufgrund ihrer Fähigkeit zu gleichnishaften Darstellungen des intelligiblen Grundes aller Wirklichkeit oder von wahrheitsfähigen Grundlagen menschlichen Denkens und Handelns „gleichsam wie im Sternenglanz“⁶³. Durch ihren „ornatus“ gewinnt sie Anteil an der alles überragenden Pracht jenes „spectaculum“, das dem Menschen, der noch zum Himmel aufblicken kann, in den „res caelestes“ der Gestirnsbewegungen vor Augen steht⁶⁴.

Cicero hat das „optimum genus dicendi“ als das artifizielle Äquivalent zum ‚bestirnten Himmel über mir‘ verstanden, dem Kant unter den Bedingungen der Neuzeit und vielleicht nicht einmal ganz ohne Seitenblick auf Cicero „das moralische Gesetz in mir“ zugeordnet hat. Für Cicero verankert die vollendete Rede das Prinzip vollkommener, im Sternenhimmel entfalteter Schönheit in der ihm gegenüber als defizitär empfundenen terrestrischen Welt, die nach antiker „communis opinio“ durch eine qualitative Differenz von der göttlich-caelestischen Wirklichkeit unterschieden gewesen ist. Die „oratio perfecta“ vereinigt in sich nicht nur die potentiell gegensätzlichen Gestaltungsprinzipien von Natur

mus“. Diese Formulierung betrifft die Gedächtnisleistung, mit der sich der Redner das von ihm verfaßte „corpus orationis“ einprägt. Aufgrund der Verwendung von Begriffen wie „imago“ und „figura“ läßt sie sich aber auch auf das Verfahren der „translatio verbi“ übertragen. Vgl. dazu auch die folgende Anm. mit einer parallelen Formulierung.

⁶²) Ebd. III 160 f.: „illa vero ... paene ponunt in conspectu animi, quae cernere et videre non possumus“.

⁶¹) Zur „coniectura probabilis“ als dem Ziel philosophisch-argumentativer Rede vgl. Cicero, *Tusculanae disputationes* I 17.

⁶²) Cicero, *De natura deorum* II 84.

⁶³) Cicero, *De or.* III 172.

⁶⁴) Vgl. Cicero, *De or.* III 172 mit *De nat. deor.* II 142.

und Kunst, sondern sie stiftet darüber hinaus eine Verbindung zwischen göttlich-vollkommener und menschlich-unvollkommener Wirklichkeit.

Ihr exzellenter Rang im Zusammenhang menschlicher „ars“ wird in Ciceros Ausführungen zum „ornatus dicendi“ für die „conlocatio verborum“ ebenso manifest wie in den Gesetzen für die Gestaltung einzelner Worte. Besondere Regeln der Wortverbindung sollen garantieren, daß „die Worte am Satzende mit den ersten Worten des Folgesatzes nicht hart zusammenstoßen“, aber dennoch mit ihnen sicher verbunden werden⁶⁵. Hier, aber auch bei der rhythmischen Strukturierung der gesamten Rede, regieren wie in der Musik und im Kosmos Gesetze numerischer Gliederung⁶⁶. Sie verhindern durch Unterscheidung („distinctio“) gleichartiger oder verschiedenartiger Klangeinheiten („intervalla“) und durch deren gegenläufige, gleichsam taktartige Zusammenfügung („percussio“) die Unförmigkeit und damit die Kunstlosigkeit der Rede⁶⁷. Aufgrund dieser Gesetze besteht der Körper einer Rede aus individuell wahrnehmbaren Teilen („articuli“), die nach Gesetzen der Proportion zu Gliedern („membra“) miteinander verbunden werden. Die „membra“ der Rede dürfen vor allem am Schluß einer Periode nicht kleiner als an ihrem Anfang ausfallen⁶⁸, weil sie sonst nicht strukturierend wirken. Für die kunstgerechte „Abrundung“ einer Periode empfiehlt Cicero zusätzlich eine Konturierung durch zwei oder drei gleichartige „Versfüße“ („pedes“), die dem Hörer durch Wiederholung deutlich machen, daß die ganze Rede oder ein wichtiger Teil von ihr abgeschlossen ist⁶⁹. Schon unter dem Aspekt der rhythmischen Struktur wird die Ähnlichkeit des Redekörpers, der auch als Klangkörper aufzufassen ist, mit dem numerisch gegliederten und musikalisch temperierten Weltgebäude im Sinne des platonischen „Timaios“ deutlich erkennbar⁷⁰.

Ähnliches gilt für die Gestaltung der „modi elocutionis“. Wie die Musik soll die vollkommene Rede zwischen verschiedenen Stilarten wechseln, wobei dieser Wechsel nicht willkürlich erfolgen darf, sondern in Bezug auf die Gegenstände und Aussageabsichten der einzelnen Redeteile als angemessen empfunden werden soll. Der vollkommene Redner muß deshalb die Darstellungsregeln sämtlicher rhetorischer „genera“ in gleicher Weise beherrschen. Er muß wissen, wann er den Regeln des „genus grave“⁷¹ zu folgen hat, die den Stil der hymnischen, aber auch der tragischen und partiell der epischen Dichtung prägen. Durch ihre kunstgerechte Verwendung gewinnt die „oratio perfecta“ die Qualitäten des Erhabenen und des Pathetischen. Sie kann deshalb mit der von ihr entfalteten

⁶⁵) Cicero, *De or.* III 172.

⁶⁶) Vgl. dazu Ciceros Übersetzung aus dem platonischen „Timaios“, insbes. 4,13 ff.

⁶⁷) Cicero, *De or.* III 190: „... ne fluat oratio, ne vagentur, ne insistant interius, ne excurrat longius ...“.

⁶⁸) Ebd. III 186.

⁶⁹) Ebd. III 192. Ist die Präsenz dieser Regel bei rhetorisch gebildeten Humanisten der frühen Neuzeit vielleicht auch einer der Gründe dafür gewesen, daß die Decke der Galleria Farnese im Wölbungsscheitel nicht mit einem einzigen, sondern mit drei Fresken ausgestattet worden ist? Zur Diskussion, die offensichtlich über die Ausstattung des Gewölbescheitels stattgefunden hat, vgl. Tietze 105.

⁷⁰) Vgl. dazu den Hinweis in Fußnote 66.

⁷¹) Zum antiken „genus grande“ vgl. Lausberg, *Handbuch* ..., a. a. O., Bd. 1, S. 522.

„Pracht“ das Gemüt des Hörers erschüttern und ihn in den Zustand göttlicher Begeisterung versetzen⁷². Die Gesetze des „genus subtile“ müssen beachtet werden⁷³, wenn der Redner seine Hörer in erster Linie belehren will. Er darf dabei vom Stilprinzip des schmucklosen „sermo purus“ abweichen und Formen des „ornatus dicendi“ benutzen, die originär dem „genus medium“ zukommen⁷⁴. Dieses „genus“ bestimmt primär das sprachliche Darstellungsverfahren der epischen Dichtung⁷⁵, verfügt aber über eine erhebliche Variationsbreite, weil es, ohne über singuläre Ausdrucksmittel zu verfügen, in gleichem Maße an denen der beiden anderen „genera dicendi“ partizipiert. Als rhetorische Gattung im engeren Sinn ist dem „genus medium“ das „genus demonstrativum“ zugeordnet, insbesondere jene Variante, bei der die Intention des „docere“ oder des „monere“ durch die Verwendung einer „forma suavitatis“ zugleich der „delectatio“ des Hörers dienen möchte. Als Beispiel für eine derartige Einheit aus Belehrung, Ermahnung und Vergnügen nennt Cicero ausdrücklich die philosophische Rede. Damit ist jedoch nicht die philosophische Vorlesung gemeint, sondern der lebendige Dialog. Platon ist für Cicero der vollkommene Meister dieser Art philosophischer Belehrung⁷⁶.

Es ist deshalb nur natürlich, daß der Stil der vollkommenen Rede besonders intensiv Regeln des „genus medium“ beachtet. Weil sie aber auch die beiden anderen „genera dicendi“ in sich vereinigt, ist sie die Erbin sämtlicher Gattungen poetischer Darstellung⁷⁷. Indem sie sämtliche Formen wahrheitsfähigen Wissens und artifiziellen Könnens auf sich konzentriert, kann sie als das „Vollendete der Kunst“ zugleich als Summe des „Nützlichen der alten Geschichte“ im Sinne der zu Beginn dieses Buches zitierten Formulierung Lukians verstanden werden. Sie bildet in dieser Bestimmung jedoch kein additiv gebautes Aggregat aus heterogenen Könnensformen oder aus disparaten Wissensfragmenten, sondern sie verfügt durch die Kunst des „orator perfectus“ über ein eigenständiges, gleichsam natürliches Leben. Dies wird offenkundig in ihrer flexibel nuancierten und dadurch homogenen Gesamtfärbung („color“). Sie verleiht ihr nicht nur eine formal überzeugende Einheit, sondern zusätzlich einen „gewissen Hauch von Anmut“, den der Hörer nicht als künstlich aufgetragene Schminke, sondern als den Beweis einer ihr gleichsam von Natur aus eigenen

⁷²) Cicero, *Orator* 5,20: „sententiarum gravitate et maiestate verborum animos permovere et convertere“. Vgl. *De or.* II 194 zur „inflammatio animorum“ und zum „adflatus furoris“ durch den Redner.

⁷³) Zu diesem literarischen Genus vgl. Lausberg, *Handbuch*, a. a. O., Bd. 1, S. 519.

⁷⁴) Vgl. ebd. S. 520.

⁷⁵) Ebd. 520 ff.

⁷⁶) Cicero, *Orator* 19,62, vgl. ebd. 3,10 zu Platon als dem „non intelligendi solum sed etiam dicendi gravissimus auctor et magister“.

⁷⁷) Cicero, *De optimo genere oratorum* 1,1–3. Zur Vereinigung der verschiedenen Intentionen des „docere, persuadere et commovere“ in der Kunst des Redners vgl. Cicero, *De or.* II 309 ff., III 212 und III 177: „Itaque tum graves sumus, tum subtiles, tum medium quiddam tenemus: sic institutum nostram sententiam sequitur orationis genus idque ad aurium voluptatem et animorum motum mutatur et vertitur; vgl. damit die Bestimmung der mythischen Dichtung bei Cristoforo Landur, hier S. 4, Anm. 11 zitiert.

Kraft empfindet, der auch ihrem Gehalt den Charakter lebendiger Realität verleiht⁷⁸.

Ihre homogene und gleichsam natürlich attraktive „Färbung“ ist aber nicht nur die Konsequenz stilistischer Darstellungsprinzipien, sondern ebenso die Folge einer kunstgerechten Verteilung besonders intensiv „geschmückter“ Elemente auf ihr Gesamt-Corpus. Cicero warnt ausdrücklich davor, die hervorstechenden Bestandteile des „ornatus dicendi“ „gleichförmig“ über die gesamte Rede auszubreiten. Sie sind vielmehr so anzuordnen, daß ihre angenehme Gesamtfärbung zusätzlich signifikante „Zierstücke“ („insignia“) und „Glanzlichter“ („lumina“) erhält. Dies gilt in der Rede des „optimum genus dicendi“ vor allem für die Metaphern oder Gleichnisse, die dort als Bedeutungsträger eine unersetzbare Rolle zu übernehmen haben. In einer solchen Rede wäre „ununterbrochener Glanz“ besonders fatal, weil er den Betrachter zwingen würde, kontinuierlich Reize wahrzunehmen, die ihn lediglich durch ihre Neuigkeit überrumpeln wollen. Ein bloß auf „persische Prahlerei“ (Lukian) berechneter „ornatus dicendi“, würde den Hörer nach kurzer Zeit in den Zustand nervöser Übersättigung und Gleichgültigkeit versetzen. Nur durch klug disponierte Verteilung gewinnt der Redeschmuck bei aller „suavitas“ zugleich etwas „Gediegenes“ („solidum“) und „Ernsthaftes“ („austerum“), so daß er mit den Sinnen zugleich das „iudicium animi“ des Hörers ansprechen kann. Die hervorstechendsten Elemente des „ornatus dicendi“ bedürfen in besonderer Weise der „varietas“, etwa durch bewußte Unterbrechung („intermissio“), die wiederum erst eine steigernde Betonung („reprehensio“) möglich macht. Cicero spricht deshalb in Bezug auf den „ornatus dicendi“ von der Notwendigkeit eines berechneten Wechsels zwischen Licht und Schatten bzw. zwischen Oberflächen- und Tiefenwirkung, den er in der Malerei bereits vollkommen verwirklicht sieht und der dafür sorgt, daß „das, was im Licht steht“ durch Kontrast „umso mehr ... hervortreten“ kann⁷⁹.

Für die vollendete Rede gilt das Gesetz einer wechselseitigen Verknüpfung von Form und Inhalt. Es ist deshalb nur konsequent, daß die „forma“ dieser Rede ihr Vorbild an der „ordo“ des Weltgebäudes findet, die im Rahmen der Natur in besonders auffälliger Weise „so bedeutungsvoll“ ist, „daß ihr Zusammenhang schon bei einer kleinen Änderung nicht mehr bestünde“. Der inneren Notwendigkeit dieser Ordnung entspricht eine vollendete Schönheit, die so groß ist, „daß sich eine schmuckvollere Gestalt nicht einmal denken läßt“⁸⁰. Indem sich die artifizielle Ordnung der vollendeten Rede diesem System natürlicher Schönheit annähert, vergegenwärtigt sie auch durch ihre Form das göttlich fundierte Bauprinzip vollkommener Realität, das im „spectaculum“ der caelestischen Welt seinen Ausdruck gefunden hat.

⁷⁸) Cicero, *De or.* III 199: „sed si habitum etiam orationis et quasi colorem aliquem requiritis, est et plena quaedam, sed tamen teres, et tenuis, non sine nervis ac viribus, et ea, quae particeps utriusque generis quadam mediocritate laudatur. His tribus figuris insidere quidam venustatis non fucio inlitus, sed sanguine diffusus debet color“.

⁷⁹) Ebd. III 96–103.

⁸⁰) Ebd. III 178 f.

Zu den mehr indirekten Vorteilen dieses Ordnungsprinzips gehört es, daß der Redner im „optimum genus dicendi“ bei einer einzelnen Sache nach Belieben verweilen kann, um das, was er sagen will, dem Hörer „anschaulich auszumalen“, ihm aber auch bestimmte Gedanken durch gedrängte Kürze oder durch Ironie so anzudeuten, daß der Hörer angehalten wird, mehr zu bedenken, als ihm expressis verbis gesagt wird⁸¹. Diese Regel ist selbstverständlich nicht auf das „optimum genus dicendi“ beschränkt, gewinnt dort aber eine besondere erkenntnisfördernde Bedeutung. Ähnliches gilt für die Gestaltung der Digressionen, „die dann, wenn man sich an ihnen erfreut hat, wieder geschickt und elegant zur Sache zurückführen“⁸², sowie für die „dispositio“ der Gedanken- und Wortfiguren, also für den Wechsel zwischen Wiederholungen, Verstellungen, Berichtigungen, Nachahmungen von Charakteren jeder Art, fingierten Einführungen von Personen, Anführungen von Beispielen oder Gleichnissen nach den Prinzipien der Analogie oder des Gegensatzes, – ein Wechsel, der auf der Ebene des sprachlichen Ausdrucks eine differenzierte Handhabung von Wortverdoppelungen, Aufnahmen und Erweiterungen desselben Wortes, Wortvertauschungen, wechselseitigen Beziehungen zwischen einzelnen Ausdrücken, Verwendungen desselben Wortes in unterschiedlicher Bedeutung sowie von Vergleichen oder Antithesen erforderlich macht⁸³.

Agucchi und Bellori haben in den Fresken der Galleria Farnese ganz offensichtlich eine Verwirklichung von rhetorischen Darstellungsregeln im Sinne von Ciceros Theorie des „optimum genus dicendi“ gesehen. Sie werden mit dieser Auffassung nicht allein gestanden haben, weil rhetorische Darstellungsprinzipien in der Theorie der Malerei und wohl auch in ihrer Praxis spätestens seit Alberti präsent gewesen sind⁸⁴. Sie haben das kulturelle Ambiente einer ganzen Epoche so intensiv mitgeprägt, daß sie auch die Erwartungen der Auftraggeber und der Betrachter von Werken der Malerei mitbestimmt haben. Ein Mann wie Agostino Carracci war mit Ciceros Rhetorik vertraut. Sie hat auch bei der zunehmend von Akademien getragenen Ausbildung vieler Maler eine Rolle gespielt⁸⁵. Fulvio Orsini hat das Gesamtwerk Ciceros ediert und es mit, wenn

⁸¹) Ebd. III 202.

⁸²) Ebd. III 203.

⁸³) Ebd. 203 ff.

⁸⁴) Vgl. dazu pro multis: John R. Spencer, „*Ut Rhetorica Pictura*“, a. a. O., Ernst H. Gombrich, „*Icones Symbolicae*“, a. a. O., insbes. 160 ff., Ders., *Vasari's 'Lives' and Cicero's 'Brutus'*, JWCI 23 (1960), 309–311, Svetlana Alpers, *Ekphrasis' and Aesthetic Attitudes in Vasari's 'Lives'*, JWCI 23 (1960), 190–215. Zur Bedeutung rhetorischer Kunstprinzipien für Bellori vgl. Giovanni Previtali, *Introduzione zu Bellori* a. a. O., I. ff. Für die Präsenz von Ciceros „orator perfectus“ im Bild-Denken der Renaissance vgl. die leider allzu sporadischen Hinweise von Robert Klein, *L'imagination comme vêtement de l'âme chez Marsile Ficin et Giordano Bruno* (1956), Ders., *La théorie de l'expression figurée dans les traités italiens sur les 'imprese'* (1957), Ders., *La forme et l'intelligible* (1958); in: Ders., *La forme et l'intelligible. Écrits sur la Renaissance et l'art moderne*, pres. par Andre Chastel, Paris 1970, insbes. 84 ff., 140 und 168.

⁸⁵) Dempsey, *Some Observations* . . . , a. a. O., insbes. 559 ff. Unter den Schriften, die Agostino Carracci vertraut waren, befanden sich: Cicero, *De oratore*, *De inventione*, die *Rhetorica ad Herennium* und Quintilians *Institutio oratoria*. Annibale Carracci soll von diesen Kenntnissen, obwohl in der Akademie der Carracci in Bologna groß geworden, kaum infiltriert gewesen sein (S. 563). Daß

auch eher philologischen Kommentaren versehen⁸⁶. Die kunsthistorische Forschung hat Elemente rhetorischer Darstellung in den Fresken Carraccis wieder-erkannt, auch wenn sie dort nicht mehr ihre „*verba propria*“ tragen und ebenso-wenig als Veranschaulichungsmodi bestimmter Inhalte wahrgenommen werden. In einer Epoche und in einem kulturellen Umkreis mit subtilem Gespür für Regeln des „*decorum*“ darf zumindest versuchsweise angenommen werden, daß die Stilprinzipien des Hauptwerks von Annibale Carracci einen Inhalt veranschaulichen sollten, der als eine Entsprechung zu Ciceros Begriff der „*consensio naturae*“ aufzufassen ist. Angesichts der Sujets der Fresken liegt es nahe, an den Begriff von „*amor*“ zu denken, den bereits die „*prisca philosophia*“ durch mythische Bilder als den Grund aller Wirklichkeit verdeutlicht hat⁸⁷.

Hinzuweisen ist auf eine signifikante Parallele zwischen Ciceros Theorie der Rhetorik und Agucchis bzw. Belloris Begriff der Kunst als sinnenfälliger Darstellung der „*idea della bellezza*“. Sie verstehen insgesamt ihre jeweilige Gegenwart als den Ausdruck einer kulturellen Krise, von der die Fundamente des menschlichen Wirklichkeitsverständnisses betroffen sind. Sie wird zurückgeführt auf den Verlust einer metaphysischen Rückbindung des Wahrnehmens, Denkens und Handelns einschließlich des künstlerischen Gestaltens, der eine ausschließliche Orientierung an dem zur Folge hat, was unmittelbar vor Augen liegt oder der Willkür subjektiver Imagination entspringt. In der Kunst wird eine Möglichkeit gesehen, diese kulturelle Krise zu überwinden. Sie kann eine Realität vor Augen führen, die sich aufgrund ihrer Exzellenz dem alltäglichen Seh- und Denkvermögen entzieht. In Analogie zu Ciceros Bemühen, die Rhetorik als die avancierteste Kunst seiner Zeit zu deuten und sie darauf zu verpflichten, die „*prudentia Graecorum*“ und ihr Wirklichkeitsverständnis auf die Gegenwart zu übertragen, formulieren Agucchi und Bellori die Forderung, die Malerei solle in ihren Bildern die intelligible Idee des Schönen sinnenfällig veranschaulichen und damit dazu beitragen, den sublunaren Bereich des Weltgebäudes als integralen Bestandteil des „*mirabile contesto delle cose create*“ zu verstehen (Bellori). Die Malerei Carraccis ist von seinen literarischen Beratern und seinen Auftraggebern als Erbin der Rhetorik als einer „*recte faciendi et cogitandi magistra*“ verstanden worden⁸⁸. Es ist kaum anzunehmen, daß dem Maler selber derartige Erwartungen völlig unbekannt und für seine eigene Tätigkeit ganz und gar gleichgültig gewesen sind⁸⁹. Das bei ihm erkennbare

ihm jedoch der Begriff der Malerei als einer Schwesterkunst der Poesie vollständig fremd und unverständlich geblieben wäre, scheint kaum vorstellbar.

⁸⁶) Vgl. dafür Fulvio Orsini, *In omnia opera Ciceronis Notae*, a. a. O. (vgl. Anm. 5).

⁸⁷) Vgl. dazu im vorliegenden Buch S. 88 ff. In diesem Zusammenhang sei ausdrücklich auf Torquato Tassos Dialog *Il Messaggiero* (1587) verwiesen. Dort wird das Thema von „*amor*“ als dem vielfältigen „*messaggiero*“ zwischen Göttern und Menschen, dem Begründer der Welt, dem Erhalter der kosmologischen Ordnung, dem Stifter der Freundschaft und des Friedens etc. mit dem Konzept des „*perfetto oratore*“ im Sinne Ciceros in Verbindung gebracht.

⁸⁸) Cicero, *De oratore* III 57.

⁸⁹) Man darf die berühmte Anekdote, nach der Annibale Carracci die theoretischen Dispute, die sein Bruder Agostino in der Galleria Farnese mit befreundeten Humanisten geführt hat, mit der Bemerkung beendet haben soll: „*I poeti dipingono con le parole, li pittori parlano con l'opere*“ (Bellori 31), vielleicht auch einmal als Hinweis auf sein Verständnis der Malerei als einer Erbin der

Bemühen um eine Summierung und Steigerung aller Ausdrucksformen des Schönen aus den verschiedenen Gattungen und Epochen der Kunst sowie die offensichtliche Sorgfalt, mit der die einzelnen Bildelemente im „corpus“ der Galerie verteilt sind, kann nicht als Ausdruck naiver Genialität ausgegeben werden. Wir haben es hier vielmehr mit einer Kunst zu tun, bei der die Reflexion auf ihre Vergangenheit und auf ihre Bedeutung für die Gegenwart zum Prinzip ihrer Form geworden ist. Wenn diese Annahme berechtigt ist, kann im Blick auf die kunsttheoretischen Überlegungen Ciceros und auf ihre Folgen für einen bestimmten Begriff der Malerei um 1600 auch der gedankliche Horizont umschrieben werden, innerhalb dessen sich der Betrachter bei der Deutung der Rede zu bewegen hat, die ihm im Bildverbund der Galleria Farnese vorgetragen wird.

Dichtung bzw. Rhetorik verstehen. Vgl. dazu bereits G. B. Agucchi, *Trattato*, Mahon 254: „Noi altri Dipintori habbiamo da parlare con le mani.“

II. DER MYTHOS ALS VERDECKTE DARSTELLUNG PHILOSOPHISCHER WAHRHEIT („INTEGUMENTUM VERITATIS“) UND ALS AUSDRUCKSFORM RHETORISCHER „DISSIMULATIO“

Während die „dispositio“ der Bilder im Rede-Corpus der Galleria-Farnese-Iresken auf Darstellungsregeln Ciceros bezogen werden kann, muß hinsichtlich der „inventio“ der einzelnen bildhaft vergegenwärtigten „narrationes“ ein anderer Orientierungspunkt ins Spiel gebracht werden. Zum einen ist die „inventio“ der Bilder natürlich die ureigene Angelegenheit des Malers, der im Ausgang von bestimmten Modellen der Natur und der Kunst Gestalten zu erfinden hat, die als ausgezeichnete Träger eines durch Schönheit qualifizierten Zusammenhangs aus kunstsönen Gestalten wahrgenommen werden sollen. Zum anderen aber betrifft die „inventio“ die nicht allein dem Maler zu überlassende, sondern seinem literarischen Berater anvertraute, in der Regel mit dem Auftraggeber abzusprechende Auswahl der literarischen Sujets, die in Form von Bildern darzustellen sind. Sie müssen vom Betrachter als glaubwürdige Hinweise auf die zuvor bedachten „res excogitatas“ nachvollzogen werden können. Während die Inventionsleistung des Malers etwa durch eine Dokumentation der für ihn vorbildlichen „exempla“ verdeutlicht werden kann¹, ist die Beurteilung der „inventio“ der von ihm vergegenwärtigten „res excogitatae“² bis heute umstritten. Die Auseinandersetzung betrifft nicht den narrativen Gehalt der einzelnen Bilder. Sie können fast ohne Ausnahme als Umsetzungen bekannter Mythen bzw. bestimmter Formen ihrer literarischen Überlieferung „gelesen“ werden. Umstritten ist allein der Bezug zwischen mythischer „narratio“, der an sie anknüpfenden „argumentatio“ und der sie zusammenführenden „peroratio“³, also die Frage nach dem Sinn des Bilderzyklus. Aufgrund der für die antike Redekunst verbindlichen Kohärenzforderung, die bereits für die Verknüpfung zwischen „exordium“ und „narratio“ beachtet werden muß⁴, ist es nur konsequent, daß die Kontroverse über die inhaltliche Deutung der Galleria-Farnese-

¹) Vgl. dazu außer den Beobachtungen von Bellori, den Arbeiten von Tietze, Martin, Posner und Marzik: Maurizio Calvesi, *Note ai Carracci*, Commentari 7 (1956), 263–276. Auch die Inventionsleistung des Malers erfordert eine Qualität, die bei Cicero dem Redner bei der Orientierung an den „exempla“ seiner Kunst zugemutet wird, nämlich die Fähigkeit zu einem begründeten „iudicium“ über ihre Vorbildlichkeit, sowie die Fähigkeit zur organischen Integration der ausgewählten „exempla“ in den eigenen Darstellungsstil. Vgl. dazu im vorliegenden Buch S. 166 ff.

²) Zum rhetorischen Begriff der „inventio“ vgl. Lausberg, *Handbuch* . . . , a. a. O., S. 146 mit dem Hinweis auf die klassische Definition in der ps.-ciceronianischen *Rhetorica ad Herennium* I 3: „inventio est excogitatio rerum verarum aut veri simulum quae causam probabilem reddant“.

³) Vgl. dazu Lausberg, *Handbuch* . . . , a. a. O., S. 147 ff.

⁴) Cicero, *De oratore* II 325: „Conexum autem ita sit principium consequenti orationi, ut non tamquam citharoedi prooemium adfectum aliquid, sed cohaerens cum omni corpore membrum esse videatur“. Für alle übrigen „Redeteile“ („partes orationis“) gilt eine vergleichbare Kohärenzregel („transitus“). Vgl. dazu Lausberg, *Handbuch* . . . , a. a. O., S. 188 f.

Fresken bei der Interpretation der „emblem“ beginnt, die Bellori als das „exordium“ des „argomento delle imagine“ aufgefaßt hat, nämlich bei der Antwort auf die Frage, was die Darstellungen der spielerisch miteinander ringenden Amorenpaare in der vier „angoli“ der Galerie zu bedeuten haben⁵ (Abb. 17–20). Die Uneinigkeit der Interpreten bezieht sich vor allem darauf, ob die in der Galerie in den einzelnen „membra“ dargestellten Mythen Handlungen des „genus sublime“ oder des „genus humile“ veranschaulichen. Einige der im Bild nachgeahmten Handlungen von Göttern bzw. Heroen werden von einem ihrer literarischen Autoren, nämlich von Ovid, als „fabulae ioci plenae“ bezeichnet⁶. Andere werden von besonders kompetenten Interpreten, wie z. B. vom platonischen Sokrates, als unziemliche Nachahmungen willkürlich erfundener und damit erlogener Handlungen von Personen beurteilt, die sich aufgrund ihrer Erhabenheit niemals zu den ihnen fiktiv unterstellten Taten oder Reden hätten hinreißen lassen⁷. Ovid kennt freilich auch die mythische Darstellung einer „causa pudenda . . . , sed apta deo“. Sie ist etwa im kultischen Zusammenhang bacchischer Feste erlaubt⁸, so wie er in der Galleria Farnese allein schon durch das zentrale Deckenfresko präsent ist (Abb. 37). Der platonische Sokrates kennt außerhalb der von ihm fiktiv übernommenen Rolle als „Städtegründer“ im Dialog „Politeia“⁹ ebenfalls Mythen, die in ihrer offensichtlichen „Schändlichkeit“ für Hörer, die als „Eingeweihte“ in die göttlichen Mysterien¹⁰ deren „verborgenen Sinn“ (ὁρόναια) entdecken können, als angemessene, d. h., dem Charakter der nachgeahmten Personen entsprechende Darstellungen göttlicher Handlungen gelten¹¹. Unter dieser Voraussetzung kann auch eine „fabula ioci plena“ den erhabenen Charakter der im Mythos handelnd oder redend dargestellten Gottheit veranschaulichen. Da die Götter den Menschen überlegen sind, kann die Nachahmung göttlicher Handlungen oder Reden in einer komischen Erzählung eine „translatio verbi“ im Sinne von Ciceros „optimum genus dicendi“ bedeuten¹². Sie bildet dann ein Element jenes von Cicero in seiner Theorie des Humors behandelten „serio ludere“¹³, das noch in der Renaissance als ein sprachliches Spezificum der poetischen Theologie aufgefaßt worden ist. Im Rahmen dieser Theorie ist die „narratio“ eines dem Genre des Komischen zuzuordnenden Mythos Bestandteil der „argumentatio“ in einer beratenden Lobrede

⁵ Bellori 47 f.

⁶ Ovid, *Iusti* II 304 in Bezug auf den Mythos von Herkules und Omphale (Abb. 34).

⁷ Vgl. dafür insgesamt die Bücher II und III der platonischen *Politeia* sowie im vorliegenden Buch S. 128 f.

⁸ Ovid, *Iusti*, II 392 ff. Mit ausdrücklichem Bezug auf den Mythos vom bacchischen Silen.

⁹ Plato, *Resp.* 378 e 8 ff.: „O Adeimantos, wir sind keine Dichter in diesem Augenblick, sondern Städtegründer . . .“

¹⁰ Ebd. 378 d. Lediglich junge Leute können noch nicht beurteilen (κρίνειν), was eine verborgene Andeutung ist und was nicht. Vgl. damit auch ebd. 378 a.

¹¹ Vgl. ebd. 381 b: „Aber Gott und was Gottes ist, muß doch in jeder Hinsicht vollkommen sein . . . also könnte wohl am wenigsten Gott vielerlei Gestalten bekommen“ etc. Insofern wäre die ὁρόναια, die einer Gestalt des Mythos zukommt oder einer ihrer Handlungen, zugleich die Aufhebung ihrer Gestalthaftigkeit im narrativen Sinn.

¹² Vgl. dazu im vorliegenden Buch S. 54 ff.

¹³ Vgl. dazu S. 77 ff.

auf die richtige Form des menschlichen Glücks, wenn sie eine überzeugende Veranschaulichung jener „res caecas“¹⁴ enthält, die sich als Inbegriff des intelligiblen Grundes aller Wirklichkeit und der Norm menschlichen Verhaltens insgesamt¹⁵ dem „Urteilsvermögen des Auges“ entziehen¹⁶. Dies gilt aber nur unter der Bedingung, daß der Hörer die mythische Erzählung als ein „integumentum veritatis“ auffaßt, das e contrario auf die göttliche „ratio cognoscendi et agendi“ verweist¹⁷. Die Erzählung des Mythos bedeutet dann „eine Folge von Wörtern“, die der Dichter so miteinander verbunden hat, „daß ihr Sinn anders als ihr Wortlaut verstanden werden muß“¹⁸, und zwar in diesem Fall als indirekte Bezeichnung jener „consensio naturae“, die den vorzüglichen Gegenstand des „optimum genus dicendi“ darstellt. Weil dieses Thema anders als im „modus translationis“ nicht verdeutlicht werden kann, bereitet seine indirekte Vergegenwärtigung in einer mythischen Erzählung dem Hörer einen Erkenntnisgewinn. Er ist mit dem Vergnügen verbunden, daß die schmerzliche Erwartung, einen derartigen Gegenstand überhaupt nicht erkennen zu können, definitiv enttäuscht wird¹⁹: Die bedachtsame Zusammenstellung von Worten, die von dem, was sie bezeichnen wollen, weit entfernt zu sein scheinen, schärfen das „ingenium“ des Hörers, weil sie ihm gleichsam vor Augen stellen, was er aufgrund der natürlichen Voraussetzungen seiner Erkenntniskräfte allein nicht wahrnehmen kann²⁰.

Die einzelnen Bilder im Corpus der Galleria-Farnese lassen sich jedoch nur dann als indirekte Darstellungen des vom „optimum genus dicendi“ zu vertretenden Themas verstehen, wenn der Begriff des Mythos, der die Verständigungsbasis für die Konzeptoren des Bildprogramms und die Bezugspersonen ihrer Bemühungen darstellt, als das Resultat einer Engführung aus zwei verschiedenen, aber dennoch miteinander verwandten Reflexionen philosophisch ambitionierter Poetologie zu begreifen ist. Gemeint sind 1.) das Verständnis des Mythos als einer negativen, aber gerade dadurch angemessenen Nachahmung erhabener göttlicher bzw. heroischer Handlungen oder Reden und 2.) die Auffassung des Mythos als einer unerwarteten Veranschaulichung der „consensio naturae“ und ihres göttlich zu verstehenden Grundes durch das Stilmittel der „dissimulatio“.

Im folgenden sollen beide Konzepte so vorgestellt werden, daß daraus auch deutlich wird, in welcher Weise und aus welchen Gründen die Philosophie der Renaissance so intensiv an sie angeknüpft hat, daß sie im Modus ihrer wechsel-

¹⁴) Cicero, *De oratore* II 357.

¹⁵) Ebd. III 20.

¹⁶) Ebd. II 357.

¹⁷) Ebd. III 111.

¹⁸) Ebd. III 166: „... non est in uno verbo translato, sed ex pluribus continuatis conecitur, ut aliud dicatur, aliud intelligendum sit“.

¹⁹) Ebd. II 260: „Natura enim nos ... noster delectat error; ex quo, cum quasi decepti sumus exspectatione, ridemus“.

²⁰) Ebd. III 124: „nam neque tam est acris in naturis hominum et ingeniis, ut res tantas quisquam nisi monstratas possit videre, neque tanta tamen in rebus obscuritas, ut eas non penitus acri vir ingenio cernat, si modo aspexerit“. Und ebd. 160: „ingeni specimen est quoddam transilire ante pedes posita et alia longe repetita sumere“.

seitigen Durchdringung und Intensivierung noch für das 16. Jahrhundert im Begriff des Mythos und ähnlich im Verständnis des Bildes als der Veranschaulichung intelligibler Wirklichkeit präsent und damit den Konzeptoren des ikonographischen Programms für die Galleria Farnese sowie ihren zeitgenössischen Besuchern erreichbar gewesen sind.

1. Das mythische Bild als „integumentum veritatis“ in der platonischen Tradition negativer Dialektik und Theologie

Die meisten der literarischen Sujets, die in der Galleria Farnese veranschaulicht sind, gehen auf Homer und Ovid zurück. Homer, der in der Renaissance auch als Verfasser zahlreicher Götterhymnen galt, wird von Marsilio Ficino als Dichter des „furor divinus“ im Sinne des platonischen „Phaidros“ bezeichnet¹. Der ihm nahestehende Angelo Poliziano feiert ihn als göttlichen Seher sowie als den „doctrinarum omnium atque ingeniorum autor et princeps“. Er stellt in seiner Dichtung allen Menschen göttliches Wissen vor Augen². In diesem Sinne ist Homer in den mythologischen Handbüchern der Renaissance von Boccaccio bis hin zu Giraldi gegenwärtig. Ihr Homerverständnis ist von dem Satz des Macrobius beeinflusst, nach dem der Urvater griechischer Mythologie in seinen Geschichten die Absicht verfolgt, „den Weisen unter der Hülle dichterischer Fiktion Wahres zu erkennen“ zu geben³. Ähnlich werden die Metamorphosen Ovids, etwa von dem kunsttheoretisch einflußreichen Lodovico Dolce⁴ noch ganz im Sinne der mittelalterlichen Ovid-Allegoresen⁵ als das „Konzentrat menschlicher und göttlicher Weisheit“ bezeichnet. Man erkennt das von Ovid vermittelte Wissen jedoch nur dann, wenn man seine poetischen Texte nicht „oberflächlich“ als unterhaltsame Erzählungen liest, sondern „mit urteilsfähi-

¹) Zit. nach Eugenio Garin, *Studi sul Platonismo medievale*, Firenze 1958, 205 = handschriftliche Marginalien Ficanos zu kleineren Werken von Gemistos Plethon und zum Sonnenhymnus des Kaisers Julian im „manuscripto Riccardiano greco 79“ der Bibliotheca Laurentiana in Florenz: „Homerus divino furore correptus multa vaticinatus est“. Vgl. Marsilio Ficino, PF XIII, 2 (II 203 f.) und ebd. XIII 3 (II 227): „Quam divinum putas in Homero viginisse acumen, qui et caecus et inops tot et tanta percepit, tam egregie cecinit, ut cunctas in eum tum humanas tum divinas artes Plato asserat concurrisse“.

²) Angelo Poliziano, *Oratio in expositionem Homeri*, in: Ders., *Opera*, Basel 1553, II 478 f. Ebd.: „... neque ullum ... extitisse ingenium Homericum maius, neque opus aliquod extare humanum, quod sit Homericæ poeti anteterendum“.

³) Macrobius, *Commentarii in Somnium Scipionis* II, 12, 11. Zu diesem Verständnis Homerischer Dichtung in der Renaissance vgl. Allen, *Mysteriously Meant*, a. a. O. 83 ff. und 94 ff.

⁴) Lodovico Dolce ist Autor eines zumindest in Venedig einflußreichen *Dialogo della pittura intitolato l'aretino* (1557).

⁵) Zur mittelalterlichen Ovid-Allegorese vgl. die Hinweise bei Henning Brinkmann, *Mittelalterliche Hermeneutik*, Tübingen 1980, 178 f., Peter F. Ganz, *Archani celestis non ignorans*. Ein unbekannter Ovid-Kommentar, Hans Fromm, Wolfgang Harms, Uwe Ruberg, Hrsg., *Verbum et Signum*. Beiträge zur mediävistischen Bedeutungsforschung. Studien zur Semantik und Sinntradition im Mittelalter. Fr. Ohly zum 60. Geburtstag, München 1975, Bd. I, 195–228. Zur Nachwirkung der mittelalterlichen Ovid-Allegoresen in der Renaissance vgl. Allen, a. a. O. 167 ff.

gem Auge“ auf die „argumentatio“ achtet, die unter „der Schale betörender Fiktionen“ als etwas Nützliches verborgen ist⁶.

Der Familie Farnese ist ein theologisch und philosophisch ambitioniertes Verständnis des Mythos geläufig gewesen. Dies läßt sich an der Ausstattung zahlreicher Säle ihrer Residenzen in Rom, Caprarola und Parma ablesen. Es ist auch kein Zufall, daß der Bologneser Humanist Achille Bocchi seine „Symbolicae quaestiones“ unter anderem auch dem Kardinal Alessandro Farnese gewidmet⁷ und einzelne „symbola“ weiteren Mitgliedern des Hauses Farnese dediziert hat. Bocchis Handbuch ist insgesamt eine konzentrierte und für das Bild-Denken seiner Zeit einflußreiche Zusammenfassung des Begriffs vom Mythos als verdeckter Darstellung einer philosophischen Wahrheit⁸. Agostino Carracci war an der Ausstattung der zweiten Auflage als Graphiker beteiligt⁹. Er, sein Bruder Annibale und ihr Vetter Ludovico haben bereits in Bologna Fresken-Zyklen mit mythologischen Themen gemalt, die zumindest eine moralische Bedeutung implizieren. Von Orsini kennen wir nicht nur das Programm für die mythologischen Fresken des Camerino Farnese, sondern wir wissen auch, daß er sich expressis verbis zu der Maxime bekannt hat, der Mythos enthalte in Analogie zur Bibel eine „rerum divinarum cognitio“. Weil er sich für die Begründung dieser Überzeugung auf Poliziano und auf den spätantiken Vergil-Kommentator Servius beruft, sind ihm offensichtlich auch die historischen Voraussetzungen dieser Auffassung des Mythos vertraut gewesen¹⁰. Auf seine Bibliothek, die ein lebhaftes Interesse an griechischer Mythologie und der Geschichte ihrer philosophischen Deutung dokumentiert, ist bereits hingewiesen worden¹¹.

Was aber war das Motiv für die aus der Perspektive des heutigen Homer- und Ovid-Verständnisses ganz abwegige Penetranz, mit der dem Mythos auch noch im 15. und 16. Jahrhundert philosophische Bedeutung unterstellt worden ist? Es mag den Anschein erwecken, als überschreite eine ausführliche Reflexion auf diese Frage den vernünftigen Rahmen einer Arbeit zum Gehalt des Freskenzyklus der Galleria Farnese. Da aber seine Deutung, die bis heute umstritten ist,

⁶) Lodovico Dolce, *Le trasformationi da Ovidio*, Venedig 1558, p. III: „... con giudizioso occhio“ läßt sich „sotto la scorza di tali piacevoli fingimenti ... tutto il sugo della morale e divina filosofia“ entdecken.

⁷) Achille Bocchi, *Symbolicarum quaestionum, de universo genere, quas serio ludebat libri quinque*, Bononiae 1574, p. 8. Der Titel spielt an auf Cicero. *De or.* III 109.

⁸) Bocchi, a. a. O., III f. Hier treten nahezu alle Begriffe auf, die für die Tradition philosophischer Mythendeutung wichtig geworden sind. Thematisiert werden 1. „symbola“ im Sinne der „prisca sapientia“ der antiken Mysterienreligionen. 2. die „Pythagorica Symbola“, die auch als „Ἀζήνοπτα, Αἰνίγματα“ bezeichnet und hinsichtlich ihrer Sprechweise mit den „Alciati Emblemata“ verglichen werden. „Symbola“ in diesem Sinne gelten 3. als „Συνθήματα, Mysteriorum plena, quae Documenta commodissima / Illa omnium, et pulcherrima / Vitae, atque morum continent, / Sanis resecta, caeterum / Incognita imprudentibus“. Zum Schutz vor Mißbrauch durch die „mal“ sind ihre Weisheiten durch „involucra“ verhüllt. Innerhalb der „symbola“ unterscheidet Bocchi zwischen solchen mit theologischer oder metaphysischer, naturphilosophischer, ethischer und philologischer Bedeutung. Diese Einteilung wird ausdrücklich auf Proklos zurückgeführt.

⁹) Vgl. dazu Tietze 67.

¹⁰) Vgl. dazu Fulvio Orsini, *Notae ad M. Catonem, M. Varrorem, Columellam de re rustica etc.*, Roma 1587, dedicatio.

¹¹) Vgl. dazu im vorliegenden Buch S. 31 (Anm. 15), 44 f. mit Anm. 5.

von einer Klärung des im Ausstattungsprogramm wirksamen Begriffs vom Mythos abhängt, soll der angedeuteten Frage mit folgender Akzentuierung nachgegangen werden: Warum konnte der Mythos auch noch um 1600 im Umkreis der Familie Farnese als Ausdruck nicht nur einzelner philosophischer Aussagen verstanden werden (Allegorie), sondern als bildhafte Vergegenwärtigung einer ganz bestimmten Gestalt philosophischen Wissens, die sich im Sinne der aristotelischen Definition der Metaphysik auf das Göttliche, d. h. auf den Grund alles Seienden richtet¹²? Weshalb ist eine metaphysische Interpretation des Mythos auch in diesem Fall keine illegitime Okkupation dichterischer Texte für einen Zweck, der ihnen eher fremd zu sein scheint? Warum konnten die führenden Träger des römischen Adels um 1600 Maler damit beauftragen, in Bilderzyklen mythologischen Inhalts Gedanken von philosophischer Relevanz zum Ausdruck zu bringen, und zwar so, daß diese Zyklen als Darstellungen einer inhaltlich verbindlichen Lehre über wahrheitsfähige Grundlagen menschlichen Denkens und Handelns gelten konnten. Bei der Antwort auf diese Fragen wird zunächst auf den Begriff des Mythos im Florentiner Neuplatonismus verwiesen, weil dieser das Verständnis des Mythos auch für das 16. Jahrhundert maßgeblich mitbestimmt hat. Danach wird gezeigt, auf welche Tradition sich ihre Auffassung des Mythos bezieht, damit deutlich wird, in welcher Weise Reflexionen der Florentiner Neuplatoniker bereits vorgegebene Dispositionen im Umgang mit dem Mythos aufgenommen und verstärkt haben, so daß sie auch für eine bestimmte Art der Malerei ihrer und der ihr nachfolgenden Zeit wirksam werden konnten.

In seinem einflußreichen Kommentar zu Girolamo Benivienis „Canzona de amore“ hat Giovanni Pico della Mirandola davor gewarnt, „göttliche Dinge und geheime Mysterien“ vorschnell zu verbreiten. Besser sei es, sie „mit geheimnisvollen Schleiern zu umgeben und poetisch zu verhüllen“. An diese Regel hätten sich bereits die ersten Religionsstifter der Menschheit gehalten, die „dem gemeinen Volk nur die äußere Hülle der Mysterien gezeigt“, aber deren „Kern“ und ihre „wahre Bedeutung“ „höheren und vollkommeneren Geistern“ vorbehalten hätten¹³. Pico erinnert in diesem Zusammenhang an die höchsten Autoritäten für das theologische Denken des von ihm und seinem Lehrer Ficino vertretenen Typus der Renaissance-Philosophie, nämlich zunächst an Orpheus, der gemeinsam mit Zoroaster als „pater et auctor priscae sapientiae“ und als der wichtigste Lehrer des Pythagoras, Platons und aller Platoniker verehrt wurde¹⁴. Orpheus aber habe „die geheime Bedeutung seiner Lehre in einem Geflecht von Fabeln“ verborgen, um den naiven Leser glauben zu machen, seine Hymnen auf die Göt-

¹² Vgl. dafür die klassische Definition der Metaphysik (ἐπιστήμη θεωρητική) bei Aristoteles, *Metaphysica* 983 a 5 ff.: „Göttlich aber kann sie in zweifachem Sinne sein; denn einmal ist die Wissenschaft göttlich, die der Gott am meisten haben mag, und dann die, welche das Göttliche zum Gegenstande hat“. Dort auch 982 b 18 f. zum philosophischen Interesse am Mythos.

¹³ Garin 580 f. (*Commento* III 11).

¹⁴ *De dignitate*, 82. Zu Orpheus als dem Vater der „prisca theologia“ in der Renaissance vgl. D. P. Walker, *Orpheus the Theologian and Renaissance Platonist*, JWC1 (1953), 100–120. Orpheus galt nicht als fiktive Gestalt des Mythos, sondern als historische Person, die Götterhymnen und ein Epos über die Argonauten verfaßt haben sollte. Vgl. dazu auch August Buck, *Der Orpheus-Mythos in der italienischen Renaissance*, a. a. O.

ter enthielten nur „lächerliche Possen“¹⁵. Pico beruft sich aber in diesem Zusammenhang ebenso auf Moses und Christus, die Verkünder göttlicher Offenbarung bei Juden und Christen. Auch sie hätten die „mysteria secretiora“ und „altissimae divinitatis arcana“ nur geistig und sittlich vollkommenen Menschen mitgeteilt und sie dadurch vor Mißbrauch durch Unverständige und Unbelehrbare geschützt¹⁶.

Den Äußerungen Picos ließen sich ohne Schwierigkeiten analoge Formulierungen zahlreicher seiner Zeitgenossen zur Seite stellen¹⁷. Man sollte sie weder als eine inhaltlich unverbindliche „facon de parler“ noch primär als Indiz für die vermeintlich obskurantistischen Obsessionen der Renaissance-Platoniker auffassen¹⁸. Sie sind vielmehr Ausdruck einer Reflexion auf die Schwierigkeit, philosophische Einsichten, die sich auf das *eine* und göttliche Prinzip alles Seienden beziehen oder auf seine Wirkungsweise im Bereich der Mannigfaltigkeit, in einer der Sache selber angemessenen Weise sprachlich zu formulieren. Diese Reflexion geht auf Platon zurück. Er hatte bereits gefordert, philosophische Sätze über das erste Prinzip alles Seienden als „Rätsel“ zu formulieren¹⁹, damit sie nicht „zur Kenntnis ungebildeter Menschen gelangen“. Rätsel seien für diese nämlich nur lächerlich. Für „die von Natur aus philosophisch Begabten“ aber gebe es „keine geeigneteren Belehrungen, um sie in den Zustand der Bewunderung und der göttlichen Begeisterung zu versetzen“. Die rätselhaften Formulierungen müßten allerdings „mit großer Anstrengung geläutert“, d. h. auf ihre wahre Bedeutung zurückgeführt werden, die sich in den Worten des Rätsels zugleich andeutet und verbirgt²⁰.

Platons Empfehlung des Rätsels als der Darstellungsform des höchsten philosophischen Wissens bildet den Kern des sogenannten Zweiten Briefes, dessen Authentizität bis heute umstritten ist. Unabhängig davon, ob nun Platon selber diesen Brief verfaßt hat oder nicht – die Florentiner Neuplatoniker haben ihn für echt gehalten –, impliziert der durch Platons Namen autorisierte Rat eine für sein Philosophieren insgesamt charakteristische Reserve gegenüber der Möglichkeit, philosophische Einsichten etwa über die Seinsweise, die Anzahl oder die innere Ordnung der Ideen, über ihr Verhältnis zur sinnenfällig wahrnehmbaren Wirklichkeit, über ihre Erkennbarkeit durch die menschliche Seele etc. in Aussagesätzen der Sprache zu vergegenwärtigen. Der Nachvollzug derar-

¹⁵) *De dignitate* 84: „Orpheus suorum dogmatum mysteria fabularum intexit involueris et poetico velamento dissimulavit, ut si quis legat illius hymnos, nihil subesse credat praeter fabellas nugaeque meracissimas“.

¹⁶) Ebd. 76 ff., mit Berufung auf *Matth.* 7,6.

¹⁷) Z. B. Ficino *A IV* 2,16; in *Parm.*, in: Ders., *Opera* II, 1137; Poliziano, *Oratio in expositionem Homer*, a. a. O. Bd. II, 485; Bessarion, *In calumniatorem Platonis*, ed. Ludwig Mohler, 10 (mit Berufung auf den 2. Brief Platons); Cusanus, *De possest* 72 (mit Berufung auf *1 Cor.* 13,12), *De beryllo* I (mit Ber. auf den 2. plat. Brief und auf Ps.-Dionysius Areopagita).

¹⁸) Wind kann seine Neigung zu einer derartigen Einschätzung nicht ganz unterdrücken. Sie ist auch nicht in Bezug auf alle Autoren der Renaissance unangebracht, die sich platonischem Bild-Denken verpflichtet fühlen. Vgl. dazu *Heidnische Mysterien*, 27 f. und 33.

¹⁹) Plato, *Epist.* II 314 d 7 f. Andeutung durch αἰνυγάρτα. Zit. *De dignitate* 78. Zur Einschätzung des 2. platonischen Briefes bei Ficino vgl. Wind, *Heidnische Mysterien* 13 und vor allem 278 f.

²⁰) Plato, *Epist.* II 314 a–b.

tiger Einsichten ist für Platon nämlich nicht nur eine Angelegenheit des wissenschaftlichen Denkens, sondern er setzt eine bestimmte Disposition des Erkennenden voraus, die sich nicht ausschließlich auf seine Intelligenz bezieht, sondern auch auf seine Bereitschaft, das eigene Leben an der besonderen Seinsweise und der internen Ordnung der in den „Ideen“ repräsentierten intelligiblen Realität auszurichten. Überzeugt vom nicht-instrumentalen Charakter philosophischen Wissens habe Sokrates, wie Alkibiades in der Schlußszene des „Symposion“ betont, seine Reden „in das Fell eines frechen Satyrn“ eingehüllt, so daß sie dem unvorbereiteten Hörer hätten „ganz lächerlich“ vorkommen müssen. Nur wer diese Reden aus der Perspektive ihrer philosophischen Intention wahrnimmt und damit „in sie hineintritt“, wird zuerst finden, daß sie in ihrem Inneren Vernunft haben²¹. Er wird dann aber auch bemerken, „daß sie ganz göttlich sind“, weil sie „die schönsten Götterbilder der Tugend“ enthalten und sich auf Gegenstände beziehen, „die jeder, der gut und edel werden will, am dringlichsten untersuchen muß“²¹.

Für ihre Empfehlung des verbergenden Enthüllens philosophischer Wahrheit berufen sich die Florentiner Neuplatoniker auch auf analoge Reflexionen des spätantiken Platonismus. Dort werden die von Platon angeordneten Vorsichtsmaßnahmen bei der Mitteilung metaphysischen Wissens in dem Bewußtsein verschärft, daß sich dieses Wissen auf das von allen anderem Seienden radikal verschiedene, weil in sich relationslose Eine als den Grund aller Wirklichkeit bezieht. Wenn Plotin das in absoluter Weise Eine als das Göttliche par excellence thematisiert, greift er zu seiner Kennzeichnung auf Platons Bestimmung der obersten aller Ideen, der Idee des Guten, zurück, die im Sonnengleichnis der „Politeia“ als etwas bezeichnet wird, was „nicht das Sein ist, sondern noch über das (sc. erkennbare und als in sich einige Vielheit bestimmbare) Sein an Würde und Kraft hinausragt“²². Plotin nimmt für die Kennzeichnung dieses Einen außerdem Überlegungen der ersten Hypothesis des platonischen Dialogs „Parmenides“ auf. Dort wird das Eine, wenn es nichts anderes als Eines ist, als Realität ohne Teile, Gestalt und Ort, ohne Veränderung, Bewegung und Verschiedenheit bezeichnet. Weil es am Sein, das in irgendeiner Weise immer mit anderem Sein verglichen werden kann, überhaupt keinen Anteil hat, entzieht es sich der sinnhaften Wahrnehmung, der begrifflichen Erkenntnis und der syntaktisch strukturierten Sprache, die stets eine Relation zwischen Subjekt und Prädikat herstellt. Da bereits das einfachste aller Prädikate, die affirmative Aussage, daß etwas *ist*, allein schon aufgrund ihrer negativen Bezogenheit auf Vergangenheit und Zukunft die Vorstellungsform der Zeit mit ins Spiel bringt, widerspricht es den Charakteren, die dem im absoluter Weise Einen zukommen müssen, nämlich der Unveränderbarkeit und der Zeitlosigkeit²³. Plotin verstärkt diese Überlegungen Platons, um zu zeigen, warum sich das Eine als der göttliche Grund alles Seienden der affirmativen Rede grundsätzlich entzieht. Nicht

²¹) Plato, *Contic.* 221e–222a.

²²) Plato, *Resp.* 529b. Vgl. dazu H. J. Krämer, ΕΠΕΚΕΙΝΑ ΤΗΣ ΟΥΣΙΑΣ. Zu Platon, *Politeia* 529b, *Archiv f. Geschichte der Philosophie* 51 (1969), 1–32.

²³) Plato, *Parmenides* 137c–142a.

einmal von sich selber könnte dieses Eine sagen, daß es *sei*, und erst recht nicht, *was* es sei. Negative Dialektik, die sich darauf konzentriert zu sagen, was das Eine *nicht* ist, wird deshalb zur einzigen Möglichkeit, das „überseiende Eine“ im Medium der Sprache wenigstens annäherungsweise zu vergegenwärtigen²⁴.

Hinzukommt, daß der spätantike Platonismus zunehmend – in der Konkurrenz zum Epikureismus, zur Stoa, zur Gnosis, aber auch zu den verschiedenen Mysterien- und Erlösungsreligionen dieser Zeit einschließlich des Christentums – ein soteriologisches Verständnis der philosophischen Tätigkeit insgesamt entwickelt hat. Exemplarisch wird dies etwa bei Jamblich erkennbar. Dort erscheint Pythagoras, der vorbildliche Lehrer einer wahrhaft philosophischen Lebensweise, als ein Gott in Menschengestalt, der in die irdische Welt gekommen ist, „um dem todgeweihten Leben aufzuhelfen, es zurecht zu bringen und der vergänglichen Natur den heilbringenden Funken der Glückseligkeit und der Philosophie zu schenken“²⁵. Wie Pierre Hadot gezeigt hat, entspricht diesem forciert soteriologischen Verständnis der Philosophie eine vom üblich gewordenen Sprachgebrauch der peripatetischen Schule abweichende Kennzeichnung der Metaphysik als Epoptik. Metaphysik wird dadurch zu einem Vorgang sittlicher Reinigung der menschlichen Seele, die entschiedener noch als bei Platon den Anspruch erhebt, als legitime Nachfolgerin der antiken Mysterienreligionen anerkannt zu werden²⁶. Das rationale Können der dialektischen Argumentation wird damit zwar nicht aus seiner fundamentalen Rolle für die Philosophie verdrängt, aber es wird prononcierter als bei Platon als reinigender Aufstieg der in sich vielfältigen Seele des Menschen zum absoluten Einen im Sinne Plotins aufgefaßt.

Für Jamblich ist die Einsicht in die heilbringenden „Güter der Weisheit“²⁷ das Resultat einer außerordentlichen und nur von wenigen unternommenen Anstrengung²⁸, so daß es schon unter einem gleichsam ökonomischen Aspekt

²⁴) Plotinus, *Enn.* I 3, 10, 32 ff. Zu dieser Konzeption negativer Dialektik vgl. exemplarisch: Werner Beierwaltes, *Platonismus und Idealismus*, a. a. O., Ders. *Denken des Einen*. Studien zur neuplatonischen Philosophie und ihrer Wirkungsgeschichte, Frankfurt/M. 1985. Dieses Buch kann als umfassende Einführung in den platonischen Begriff negativer Dialektik und in das mit ihm verbundene Bild-Denken gelesen werden.

²⁵) Jamblichus, *De vita pythag.* VI 30 (übers. nach Michael von Albrecht).

²⁶) Pierre Hadot, *Die Metaphysik des Porphyrios*, in: Clemens Zintzen, Hrsg., *Die Philosophie des Neuplatonismus*, Darmstadt 1977, 208 ff.

²⁷) Jamblichus, a. a. O. XVII 75.

²⁸) Ebd. XVIII 85. Bei der Begründung für diese Auffassung wird auf Herkules verwiesen, der als unermüdlicher Wettkämpfer um die Tugend und die Güter der Weisheit die philosophische Existenz beispielhaft verwirklicht haben soll (ebd. VIII 40). Bei der Konzeption des ikonographischen Programms für den Camerino Farnese hat Orsini auf die neuplatonische und stoische Deutung der mythologischen Figur des Herkules als eines vorbildlichen Philosophen zurückgegriffen. Im Fresko des Wölbungsscheitels ist Herkules in dem Augenblick dargestellt, in dem er in der Haltung theoretischer Distanz die Entscheidung für die richtige Form seines Lebens erwägt (Abb. 48). Das Fresko von der Ruhe des Herkules nach den Arbeiten für Eurystheus zeigt, daß Herkules durch die Tugenden der „vita activa“ zur „vita contemplativa“ gelangt. Der enge Zusammenhang zwischen diesen beiden vollkommenen Lebensformen wird durch die griechische Inschrift auf dem Sockel der Sphinx angedeutet, die einen Gedanken von Jamblich (a. a. O. XVIII 85) aufnimmt: ΠΟΝΟΣ ΤΟΥ ΚΑΛΩΣ ΗΣΥΧΑΖΕΙΝ ΑΙΤΙΟΣ. (Abb. 50). Zu diesen Fresken vgl. *Martin* 21 ff. und 24 ff. sowie im vorliegenden Buch S. 31 f.

unsinnig wäre, das mit Mühe Erworbene jedem Beliebigen vor die Füße zu werfen und ihm damit die eigene Anstrengung um tugendhaftes Leben und dialektisches Denken zu ersparen. Die Einschätzung des philosophischen Wissens als eines nur durch härteste Arbeit zu erringenden Mittels, das die eigene Seele vor der Vernichtung durch den wütenden Ansturm blinder Affekte bewahrt, erfordert zwangsläufig das Verfahren seiner indirekten Darstellung durch vieldeutige σύμβολα. Sie erfüllen ihren Zweck, wenn sie „denen, die unvorbereitet auf sie stoßen, lachhaft und wie Ammenmärchen vorkommen, voller Trug und Geschwätz“, während sie denen, die sich schon durch sittliche Lebensführung und dialektisches Denken vervollkommen haben, einen willkommenen Anlaß bieten, sie durch die Arbeit vernünftiger Auslegung von ihrer auf den ersten Blick befremdlichen Hülle zu befreien²⁹.

Für den Neuplatoniker Proklos, dessen ebenso einflußreiche wie ausführliche Kommentare zu den platonischen Dialogen „Politeia“ und „Timaios“ nicht nur in der Bibliothek F. Orsinis gestanden haben³⁰, ist der Mythos das wichtigste σύμβολον, das philosophisches Wissen den Unverständigen verbirgt und zugleich den Weisen andeutet. Der Mythos besteht aus einer Fülle von „Bildern“³¹, die zu dem, was sie darstellen, nämlich Handlungen und Reden von Göttern, Dämonen oder Heroen, im Verhältnis der Unähnlichkeit stehen, weil sie uns etwas mitteilen bzw. vor Augen führen, was wir als schändlich und widernatürlich beurteilen müssen. Sie widersprechen damit dem Wesen des Göttlichen, das in absoluter Einfachheit und Gutheit besteht³².

Proklos bestätigt damit die sokratische Kennzeichnung der Mythen Homers und Hesiods als ungeeignet für die Erziehung jugendlicher Polisbewohner. Ihre noch ungeformten Seelen bedürfen einer wirksamen „Medizin“³³, die sie von ihren drei schwerwiegendsten Lasten – von der Neigung zu falschen Meinungen, der Maßlosigkeit leidenschaftlicher Erregungen und der richtungslosen Vielfalt ihres gesamten Lebens – heilt³⁴. Mythen, z. B. Erzählungen von Theomachien und anderen verbrecherischen Handlungen wie Kastrationen, Ehebrüchen und Betrügereien, widersprechen nicht nur der göttlichen Gutheit, sondern sie unterlaufen das primäre Erziehungsziel der Polis, das in der Hinführung junger Seelen zur Tugend der Besonnenheit besteht. Die Mythen des

²⁹) Iamblichus, a. a. O. XXIII 103 ff., XXXII 226 ff. und XXXIV 247.

³⁰) Vgl. dazu im vorliegenden Buch S. 140 f.

³¹) Proclus, *In Remp.* I 76, 20. In der *Theologia Platonis* unterscheidet Proklos zwischen der Darstellung göttlicher Wahrheit durch die Bildvorstellungen (εἰκόνες) der Mathematik, die ihren Inhalt per analogiam bezeichnen, und den mythologischen σύμβολα, die denselben Gegenstand bewußt durch „Vorhänge“ (παραπετάσματα) verdecken oder ihn im Rätselsort (αἰνιγμα) verbergen. Vgl. dazu die Bemerkungen von Werner Beierwaltes, *Proklos. Grundzüge seiner Metaphysik*, Frankf./M. 1965, 171, Anm. 23, mit den Stellenangaben aus der *Theologia Platonis* (vgl. dort vor allem I 4, S.-W. I 17 ff.). Der Oberbegriff zu „Bild“ und „Symbol“ lautet παράδειγμα. Er bezeichnet bei Aristoteles die besonderen Beweismittel im rhetorischen Enthymem. Vgl. dazu im vorliegenden Buch S. 49. Der Begriff παράδειγμα wird von Proklos in seinem Kommentar zu Platons *Politeia* des öfteren verwendet. In diesem Text ist mit εἰκόν nicht das mathematische Vorstellungsbild gemeint, sondern die mythologisch verkleidete Geschichte.

³²) Proclus, *in Remp.* I 44, 8 ff., 45, 28 ff. und 159, 15 ff.

³³) Ebd. I 47, 9 ff.

³⁴) Ebd. I 51, 23 ff.

genannten Genres reizen das bei Jugendlichen ohnehin dauerhaft erregte sinnliche Empfindungsvermögen, kräftigen aber nicht die vernünftigen Funktionen der Seele³⁵. Dasselbe gilt für die Mythen in der Tragödie und in der Komödie³⁶. Sie verstoßen insgesamt 1.) gegen das Gebot der deutlichen Darstellung von Handlungen und Reden, weil sie Digressionen und Nebenbedeutungen enthalten, 2.) gegen das Gebot der „angemessenen“ Darstellung, weil sie erhabenen Personen schändliche Reden oder Taten unterstellen³⁷, und sie verwechseln 3.) Lob und Tadel, weil sie Göttern, die man mit Recht nur loben darf, etwas unterstellen, was Tadel verdient³⁸. Der Mythos ist deshalb eine „unangemessen nachahmende Dichtung“. Er gehört zum *γενος πανταστικόν*³⁹ und damit zur unvollkommensten Gattung künstlerischer Darstellung überhaupt⁴⁰.

Für Proklos ist diese Einschätzung des Mythos, die im Ausgang von der Dichterkritik der platonischen „Politeia“ gewonnen wird, jedoch keineswegs die allein mögliche. Sie gilt ausschließlich unter der Voraussetzung, daß Dichtung durch ihren Beitrag zur Erziehung jugendlicher Polisbewohner, die später das Amt von „Wächtern“ zu übernehmen haben, vollständig definiert ist. Proklos zeigt aber, daß Platon auch eine andere Bestimmung der Dichtung kennt, die derjenigen, die nur eine belehrende Funktion erfüllt⁴¹, an Rang überlegen ist. Dabei handelt es sich um die göttlich inspirierte Dichtung, die sich nachahmend am göttlichen „Dichter des Kosmos“ orientiert. Der Kosmos gilt als das vollkommene Kunstprodukt eines göttlichen Poeten, der einzigartige Mythen erfindet, indem er das Unsichtbare der Idee des Guten und des Schönen durch Sichtbares nachahmt und sich dabei der „Tonarten“ (*ᾠρονοίαι* „modi“) bedient, durch die im Kosmos insgesamt die „Tugend“ bestärkt und die „Schlechtigkeit“ geschwächt wird. Der in der Gestalt Apolls repräsentierte göttliche Dichter ordnet dabei auch die Bewegungen innerhalb des Kosmos, vor allem die Verlaufs-bahnen der Gestirne und Planeten, durch die zahlhaften Gesetze des Rhythmus („*numerus*“), so daß sie insgesamt den Regeln der Vernunft folgen und aus Allem ein Ganzes bilden, das in vollendeter Weise aus einer einzigen und lebendigen Harmonie sowie einem ebensolchen Rhythmus besteht⁴².

Homer und Hesiod ahmen mit ihren Mythen diejenigen des göttlichen Dichters des Kosmos bzw. die Natur selber nach⁴³. Wird nämlich die Natur als das

³⁵) Ebd. I 50, 12 ff.

³⁶) Ebd. I 49, 13 ff.

³⁷) Ebd. I 65, 25–66, 9.

³⁸) Ebd. I 66, 10 ff.

³⁹) Ebd. I 189, 25 ff. Dieser Begriff geht zurück auf Plato, *Sophistes*, 235 d ff.

⁴⁰) Ebd. I 191, 22 ff.

⁴¹) Zur belehrenden Dichtung vgl. ebd. I 186, 22 ff. Sie bildet die mittlere Gattung zwischen enthusiastischer und bloß nachahmender Dichtung. Die Belehrungen können in der Vermittlung theoretischen Wissens oder im Hinweis auf sittliche Verhaltensregeln bestehen. Für die Unterscheidung zwischen einem *γενος παιαγωγικόν* und einem *γενος τελεστικόν* der Mythen bei Proklos vgl. Felix Buffière, *Les mythes d'Homère et la pensée grecque*, Paris, 1956, 35 f. Für die Unterscheidung zwischen verschiedenen Gattungen der „poiesis“ vgl. Anne D. R. Sheppard, *Studies on the 5th and 6th Essays of Proclus' Commentary on the Republic*, Göttingen 1980, 129 ff.

⁴²) Proclus, a. a. O. I 68, 15–21; vgl. ebd. 68, 27 ff. als Parallele.

⁴³) Die Mythendeutung des Proklos kann deshalb auch als eine Erläuterung der aristotelischen Definition der Kunst als „Nachahmung der Natur“ verstanden werden. Sie hat zur Konsequenz,

intelligible und dadurch göttliche Prinzip ihrer sinnenfälligen Produkte verstanden, das Bilder von unstofflichen, nur dem reinen Denken zugänglichen Formen herstellt und dadurch den sichtbaren Kosmos mit einer Fülle von Nachahmungen intelligibler Formen „ausschmückt“, so kann sie selber wie ihr göttlicher Autor als nachahmenswertes Vorbild für die menschliche „poiesis“ verstanden werden. Die Natur dichtet, indem sie „das Ewige durch etwas darstellt, das in der Zeit voranschreitet, das Intelligible durch Sinnenfälliges und das von allem Stoff Freie durch materielle Gebilde. Sie verdeutlicht das, was keinen Raum einnimmt, durch raumfüllende Gestalten und damit das, was einzigartig in sich selber begründet ist, durch dessen Veränderung“⁴⁴. Auf diese Weise aber entsteht keine Mißgestalt, in der das Göttliche als der transzendente Grund aller Wirklichkeit destruiert wäre, sondern nichts Geringeres als der unendlich schöne Kosmos. In der Vielfalt von Darstellungen des einen Grundes aller Realität⁴⁵ regt er seine urteilsfähigen Interpreten dazu an, sich zur Betrachtung der göttlichen Vernunft zu erheben, d. h. zur Einsicht in die Regeln ihrer poetisch-welterschöpferischen Tätigkeit⁴⁶. Das Wesen göttlicher Dichtung aber muß verstanden werden als Hervorgang aus absoluter Einheit in die Welt der Vielheit, die sich im vollkommensten sichtbaren Produkt göttlicher „Dichtung“, dem Weltgebäude, als eine Realität der Einheit des in sich Gegensätzlichen bekundet⁴⁷.

Den Mythen Homers und Hesiods wird die Absicht einer Einführung in die Regeln göttlicher „poiesis“ unterstellt. In ihren Geschichten entwerfen sie Bilder von der dichterischen Aktivität des Göttlichen, die im Unterschied zu gemalten Bildern den Vorteil haben, daß der Leser oder Hörer sie „in Worten mit sich herumtragen“ und sie dadurch unabhängig von ihrer räumlich-anschaulichen Präsenz jederzeit denkend betrachten kann⁴⁸. Zugleich sind die sprechenden Bilder des Mythos eine höchst angemessene „Nachahmung der Natur“, obwohl sie aus Worten bestehen, die der absolut einfachen und vollkommen guten Qualität des Göttlichen widersprechen. Wie die sinnenfälligen Produkte der göttlichen „poiesis“ selber verweisen sie durch das, was an ihnen als ungöttlich,

daß der Mythos selber als Kosmos und umgekehrt der Kosmos als Mythos aufgefaßt werden kann. Vgl. dazu Salustius, *De diis et mundo* III 3: „Die Mythen ahmen die Tätigkeiten der Götter nach. Man kann deshalb auch den Kosmos einen Mythos nennen, weil er Körper und Handlungen erscheinen läßt, aber Seelisches und Vernünftiges verbirgt.“

⁴⁴) Proclus, *In Remp.* I 77, 14 ff.

⁴⁵) Bei Proklos tritt auch der Gedanke auf, daß der eine transzendente Grund aller Wirklichkeit nur durch *unendlich*, nicht durch *endlich* viele, ihm gegensätzliche Gestalten angedeutet werden kann: a. a. O. I 112, 13 ff. Dort auch zur Metamorphose der Götter, die durch eine allegorische Deutung der Gestalt des Proteus erläutert wird, vgl. dazu auch ebd. I 162, 23 ff.

⁴⁶) Vgl. dazu die Charakterisierung des göttlichen „Dichters“ des Kosmos a. a. O., I 68, 4–69, 18. Er tritt in der Gestalt des Apoll gemeinsam mit Hermes als dem göttlichen Redner, der im Kosmos tätig ist, in den Dienst des Zeus, der als der im Kosmos tätige „Politiker“ mit dem platonischen Demiurgen identifiziert werden soll. Der im Kosmos tätige Dichter ist in einzigartiger Weise Mythologe, weil er sichtbare Nachahmungen vom Unsichtbaren herstellt, das Schöne selbst durch eine Fülle schöner Bilder nachahmt, sowie das, was intelligibel ist, durch das, was sich nach den Regeln der Natur verhält (ebd., I 68, 18 ff.). Vgl. dazu: Verf., *Der göttliche ‚Dichter‘ des Kosmos*, a. a. O.

⁴⁷) Ebd. I 77, 1 ff.

⁴⁸) Ebd. I 77, 21 f.

widernatürlich, häßlich oder als schändlich und unsinnig in die Augen fällt, auf die göttliche Realität, die alle menschlichen Erwartungen hinsichtlich natürlicher, vernünftiger und schöner Regularität überbietet⁴⁹. Wie sonst nur die negative Dialektik, die das Göttliche *e contrario* verdeutlicht⁵⁰, veranschaulicht der Mythos die absolut transzendente Qualität der von ihm dargestellten „Personen“ durch einen subtil organisierten Kontext aus bedeutungstragenden Zeichen, die zum bezeichneten „Gegenstand“ im Verhältnis eines kaum zu verschärfenden Gegensatzes stehen. Gelächter erregen sie aber nur bei denjenigen, die nicht wissen, warum das Göttliche als Inbegriff vollkommener Einheit mit sich selber, der Gestaltlosigkeit und der alles überragenden Gutheit nur im „modus translationis“ dargestellt werden kann⁵¹. Metaphern, die eine Unähnlichkeit mit den von ihnen zu veranschaulichenden Gegenständen suggerieren, sind im Fall des Göttlichen, das aufgrund seiner Erhabenheit gegenüber allem anderen Seienden im Verhältnis der Unähnlichkeit steht, der in Bezug auf diesen „Gegenstand“ offensichtlich paradoxen Aufgabe einer „significatio rerum“ eher gewachsen als Metaphern, die Normen des menschlich Guten oder des später von Kant so genannten „Normalschönen“ ins Spiel bringen. Die bewußte Minderung ihres mimetischen Anspruchs erhöht ihre reflexive Ausdruckskraft. Der scheinbar häßliche und indezente Mythos erweist sich als eine zum Bild geronnene Reflexion auf die notwendig gebrochene Präsenz der göttlichen Absolutheit in einer Welt, die als Inbegriff umgrenzter Gestalten zu ihrem transzendenten Grund im Verhältnis des Gegensatzes steht. Auch diese Mythen enthalten eine Belehrung. Sie eignet sich zwar nicht für die Seelen junger und sittlich noch ungefestigter Menschen, sondern allein für diejenigen, die zu einer wahrhaft philosophischen Betrachtung der Wirklichkeit qualifiziert sind. Weil sie bereits die Regeln kennen, die den Bezug zwischen Einheit und Mannigfaltigkeit, intelligibler und sinnenfälliger bzw. göttlicher und naturhafter Realität bestimmen, erfahren sie die dem mythischen Bild immanente Reflexion als Einführung in die göttlichen Mysterien. Sie wissen deshalb auch, aus welchen Gründen sprachliche Bilder, die in der Anwendung auf den Bereich des allen Menschen vertrauten Lebens etwas Negatives bedeuten, eine vollständige Umkehrung ihrer Bezeichnungsabsicht erfahren, wenn sie sich auf den Bereich des Göttlichen beziehen. So umschreibt das Wort „Fesselung“ in der menschlichen Welt eine Handlung, die jede freie Bewegung des Gefesselten verhindert, während dasselbe Wort im Blick auf die Welt des Göttlichen die „unaussprechliche Vereinigung“ einer Gestalt mit ihrem transzendenten Grund benennt. In ähnlicher Weise ist der Begriff der Kastration im Bereich der intelligiblen Welt nicht als gewaltsame Zerstörung der Zeugungskraft zu verstehen, sondern als Hinweis auf den „Hervorgang“ (*πρὸοδος*) des Göttlichen aus seiner Einheit in den ihm unterlegenen Bereich der Mannigfaltigkeit. Indem der Mythos mit dem Bild der Kastration des Uranos dasjenige von der Geburt der Aphrodite Urania

⁴⁹) Ebd. I 77, 23 ff. Vgl. damit das Cicero-Zitat im vorliegenden Buch S. 63, Anm. 19.

⁵⁰) Zum Konzept negativer Dialektik bei Proklos vgl. Beierwaltes, *Proklos*, a. a. O. 242 ff. und 275 ff.

Proclus, a. a. O., I 83 ff.

verbindet, macht er deutlich, daß sich das Göttliche im „Hervorgang“ in die Vielheit nicht verliert, sondern dort im Modus der Schönheit gegenwärtig bleibt. Diese Bedeutungsumkehrungen³² werden jedoch nur von Menschen nachvollzogen, die sich durch ein natürliches Verwandtschaftsverhältnis mit dem Göttlichen auszeichnen³³. Sie sehen in den vom Mythos bezeichneten Handlungen, die aus der Perspektive normaler Erwartungen als schändlich gelten, Produkte einer „*verbi translatio*“, die Eigenschaften von Dingen und Vorgängen im untersten und unvollkommensten Bereich der Wirklichkeit auf die über alles erhabene Realität ihres göttlichen Grundes überträgt. In diesem Vorgang erblicken sie ein Bild für die komplexe Einheit aus „Oberem“ und „Unteren“, die den Kosmos als den Ort einer vielfältigen Verflechtung zwischen intelligibler und materieller Wirklichkeit ausweist³⁴.

Die Ergebnisse einer derartigen „*translatio verbi*“ enthalten demnach eine angemessene Belehrung über das Wesen der Götter. Sie tragen nämlich ihre Bedeutung nicht offen vor sich her, so daß sie sich jedermann aufdrängen, sondern ihre „unaussprechlichen Wortfügungen“ sind als geschickt arrangierte „Vorhänge“ (*παραπετάσματα*) aufzufassen, die das Göttliche schützend umhüllen. Sie zeigen, daß die Götter und die durch sie verbildlichten intelligiblen Prinzipien aller Wirklichkeit im Kosmos nur in gebrochener Weise präsent sind. Dies wird aber nur denjenigen deutlich, die aufgrund innerer „*Sympathie*“ mit dem Göttlichen den Gehalt dieser Wortfügungen (*συνθήματα*) anders zu deuten verstehen, als ihre äußere Gestalt dies nahelegt. Wenn die Bilder des Mythos als „verhüllte Darstellungen“ göttlicher Wahrheiten aufgefaßt werden, lassen sie sich der Gattung der von den Göttern selber inspirierten Dichtung zuordnen, obwohl sie, was ihren Wortlaut betrifft, dem poetischen *γενος πανταστικόν* zugehörig erscheinen. Sie erfüllen jedoch die Bedingungen der vollkommensten Gattung künstlerischer Darstellung überhaupt: Sie enthalten 1. eine „Spur der göttlichen Symmetrie“, die den besonderen Voraussetzungen der Gegenwart des Göttlichen im Kosmos konveniert. 2. Sie reinigen die Seele ihrer Betrachter und machen sie so „einfach“, daß sie für die höchste Qualität des Göttlichen empfänglich sind. 3. Sie „erwecken“ die Seele ihrer Interpreten zur Aktivität eines Rückbezugs auf den göttlichen Grund aller Wirklichkeit und veranlassen sie zur gleichsam „bacchischen Bewegung“ eines göttlich inspirierten Tanzes, der die Feier ihrer Vereinigung mit dem Göttlichen andeutet. 4. Sie schmücken vergangene Handlungen, von denen die dem Göttlichen besonders nahestehenden „Alten“ berichtet haben³⁵, durch angemessene Worte aus und

³²) Vgl. in diesem Zusammenhang auch den Beitrag von Michael Erler, *Interpretieren als Gottesdienst*. Proklos' Hymnen vor dem Hintergrund seines Kratylos-Kommentars, in: G. Boss et G. Seel (ed.), *Proclus et son influence*. Actes du coll. de Neuchâtel. Juin 1985, Zürich 1987, 179-217. Vor allem die Hinweise auf die Sprachphilosophie des Proklos sind deswegen zu bedenken (S. 187 ff.), weil sie auf die besondere Bedeutung der von den Göttern bei der Begründung des Kosmos ausgesprochenen Namen aufmerksam machen. Ihr Sinn muß häufig im Gegensinn zum normalen Sprachgebrauch aufgedeckt werden.

³³) Vgl. Proclus, a. a. O. I 82, 20-83, 18.

³⁴) Ebd. I 84, 5 ff.

³⁵) Vgl. Plato, *Phil.* 16c.

dienen deshalb der Belehrung ihrer zukünftigen Leser⁵⁶. 5. Sie finden ihren produktiven Grund in einem Charakter von absoluter Einheit, der nicht nur die gesamte „Reihe“ der mannigfaltigen Wirklichkeit in geordnete Bewegung versetzt, sondern ebenso in sämtlichen Gattungen der Dichtung als gestaltendes Prinzip gegenwärtig ist⁵⁷. 6. Die von Natur aus ängstlichen Bilder der mythologischen Dichtung, die sich niemandem auf den ersten Blick erschließen⁵⁸, bestärken ihre göttlich inspirierten Interpreten in der vollkommensten Lebensform, die dem Menschen überhaupt erreichbar ist. Sie übertrifft sogar noch das vernünftig geordnete Leben, zu dem die Seelen der jungen Polisbürger erst noch erzogen werden müssen. Durch eine unauflösliche Einheit mit der absoluten Realität des Göttlichen und durch ein Verhältnis weitestgehender Gleichheit mit ihm überbietet das vollendete Leben die in sich vielfältige Einheit der vernünftig geordneten Lebensformen der „vita activa“ und „vita contemplativa“⁵⁹. Es ist ausschließlich vom „göttlichen Maß“ absoluter Einheit getragen⁶⁰, das sich dem inspirierten Interpreten des Mythos im Zustand eines „furor“ mitteilt, der von der Energie göttlicher Einheit und Schönheit getragen wird⁶¹. Aus analogen Zuständen des Dichters erwachsen sind diese Mythen also keine Produkte subjektivistischer Phantasie, sondern Formen der Gegenwart des Göttlichen in der Vieldeutigkeit sprachlicher Zeichen, die zum Zeichencharakter der einzelnen „Teile“ des Kosmos, also zu den Produkten göttlicher „poiesis“ im Verhältnis der Ähnlichkeit stehen⁶². Proklos sieht deshalb vor allem in Homer einen „göttlichen Dichter“⁶³, der keine Kritik, sondern Nachahmung und erinnernde Vergegenwärtigung verdient⁶⁴. Er wird nach seiner Überzeugung auch von Platon selber als Zeuge für die Lehren seiner Philosophie verehrt. Platon expliziert das Wissen Homers durch Beweismittel, die sich gegenüber den sprachlichen Ausdrucksformen der Dichtung nur durch einen höheren Grad an Allgemeinverständlichkeit unterscheiden. In ihrer Verwendung aber bleibt Platon exakt jenem Wissen verpflichtet, das bereits von der „göttlichen Stimme“⁶⁵ Homers verkündet worden ist.

⁵⁶) Proclus, a. a. O. I 180, 18–182, 10.

⁵⁷) Ebd. I 184, 1 ff.

⁵⁸) Ebd. I 186, 13 f., mit Berufung auf Plato, *Alcibiades minor* 147b.

Ebd. I 177, 16 ff. Der Mythos erfüllt deshalb die Funktion einer wahren *υποταγωγία* und *τελετή* der menschlichen Seele, weil sie ihr eine *υποτική και ενθουσιαστική νοήσις* des Göttlichen als Realität einer alles überragenden Einheit vermittelt (ebd. I 80, 22 und 79, 12 f.). Vgl. zu den Voraussetzungen und Aussageabsichten dieser Auffassung vom höchsten Ziel des menschlichen Lebens die Ausführungen von W. Beierwaltes, *Reflexion und Einung*, a. a. O. Für den Zusammenhang dieser Erwartung an das mythische Bild mit dem neuplatonischen Verständnis des Bildes insgesamt vgl. Werner Beierwaltes, *Denken des Einen*, a. a. O., insbesondere die Beiträge: *Realisierung des Bildes* (73 ff.), *Mythos als „Bild“ und der philosophische Gedanke* (114 ff.), *Henosis. I. Einung mit dem Einen oder die Aufhebung des Bildes: Plotins Mystik, II. Henosis in der mystischen Theologie des Christentums* (123 ff. und 147 ff.).

⁶⁰) Vgl. dazu auch Proclus, a. a. O. I 73, 4 ff.: Allein die Kenntnis des „göttlichen Maßes“ versetzt uns in die Lage, ihm gegenüber alle anderen Maße als klein einzuschätzen.

⁶¹) Ebd. I 178, 20–179, 2.

⁶²) Die göttlich inspirierten Dichter sind deshalb die wichtigsten „Botschafter“ der göttlichen und mystischen Gedanken: ebd. I 185, 18 ff.

⁶³) Ebd. I 155, 20 und öfter.

⁶⁴) Ebd. I 157, 18 ff.

⁶⁵) Ebd. I 159, 3 ff.

Die Auffassung des Mythos als eines verdeckten Bildes göttlicher Wahrheit („integumentum veritatis“) ist dem Mittelalter vor allem durch die Texte von Ps.-Dionysius Areopagita vertraut gewesen. Bei ihm gilt die enthüllende Verbergung göttlicher Wahrheit durch scheinbar lächerliche oder gar häßliche Bilder als ein Verfahren des göttlichen Unterrichts. Als Autor des Buches der Offenbarung beansprucht auch der Gott der Juden und Christen das Recht, seine Wahrheit aus Rücksicht auf die Unvollkommenheit der menschlichen Vernunft hinter geheimnisvollen Rätselworten oder -bildern zu verbergen⁶⁶. Die negative Theologie soll durch die Auslegung dieser Rätsel bewußt machen, daß Vorstellungen, die dem Wesen Gottes auf den ersten Blick zu widersprechen scheinen, in Wirklichkeit dem Kern seiner Wahrheit als einem „Dunkel unaussprechlicher Dinge“ näherkommen als Aussagen, die von vornherein eine Ähnlichkeit mit dem Bezugspunkt ihrer Vorstellungen intendieren. Negative Theologie lebt auch unter christlichen Vorzeichen von dem Bewußtsein, daß es von der alles überragenden Wirklichkeit Gottes angemessene Bilder oder Sätze überhaupt nicht geben kann. Aussagen, die dem Wesen Gottes bereits von der Intention her unähnlich sind, sieht Ps.-Dionysius vor allem in den Berichten von Zornesausschüßungen oder Eifersuchtsbekundungen Jahwes, die im Alten Testament überliefert sind. Wie die grotesken Mythen der Griechen können sie eher zur Einsicht in die von aller Normalität radikal abweichende Wirklichkeit Gottes beitragen als dies durch Bilder möglich wäre, die dem Bereich des Naturschönen oder des sittlich Guten entnommen sind⁶⁷.

Ps.-Dionysius ist in seinem theologischen Denken vom Platonismus der Spätantike maßgeblich geprägt⁶⁸. Durch ihn leben zentrale Kategorien der platonischen Mythendeutung im christlichen Mittelalter fort, die auf diese Weise auch für den Bildbegriff in bestimmten Formen der Kunst wirksam werden. Hier ist vor allem an die Rezeption der Theologie des Ps.-Dionysius durch Eriugena zu denken, der die Kategorien dionysischen Denkens in seinem Verständnis der Schöpfung als der indirekten Darstellung der Wahrheit Gottes entfaltet⁶⁹. Das antike Verständnis des Mythos als eines Inbegriffs bewußt vieldeutiger „imagines et simulacra“ der göttlichen Mysterien ist dem Mittelalter aber auch durch Macrobius⁷⁰, Martianus Capella⁷¹, Isidor v. Sevilla⁷² und anderen gegenwärtig

⁶⁶) Ps.-Dionysius Areopagita, *De caelesti hierarchia* PG 3, 139 B.

⁶⁷) Ebd. 141 A–B. Für die Unterscheidung zwischen affirmativer und negativer Theologie vgl. *De mystica theologia*, a. a. O., 1025 und 1031. Ps.-Dionysius übernimmt diese Unterscheidung von Proklos (*Theologia Platonis* II 5 (S.-W. II 37 ff.; vgl. dazu die „notes complementaires“ von Saffrey und Westerink ebd. II 98 ff.). Bei Ps.-Dionysius kommt der negativen Theologie kein grundsätzlicher Vorrang vor der affirmativen zu. Vgl. dazu auch Jean Pepin, *Aspects theoriques du symbolisme dans la tradition dionysienne. Antecedents et nouveautes*, in: *Simboli e simbologia nell'alto medioevo*, Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto medioevo, XXIII/1, Spoleto 1976, 33–66.

⁶⁸) Vgl. dazu Werner Beierwaltes, *Identität in der Differenz*. Zur Funktion von Differenz im neuplatonischen Denken, in: Ders., *Identität und Differenz*, Frankfurt am Main 1980, 49 ff.

⁶⁹) Vgl. dafür Werner Beierwaltes, *Negati affirmatio: Welt als Metapher*. Zur Grundlegung einer mittelalterlichen Ästhetik durch Johannes Scotus Eriugena, *Philosophisches Jahrbuch* 83 (1976), 237–265.

⁷⁰) Macrobius, *Commentarii in Somnium Scipionis*, I 2, 7–21.

⁷¹) Martianus Capella, *De nuptiis Philologiae et Mercurii*, V 512 f. (ed. Adolf Dick, 251 ff.).

⁷²) Isidor v. Sevilla, *Etymologiae*, VIII 7, 1–11 (*De poetis*).

gemacht worden. Sie haben dem mittelalterlichen Denken außerdem zentrale Kategorien der antiken Rhetorik überliefert⁷³. In der Schule von Chartres und bei den Viktorinern werden derartige Konzepte bekräftigt. Der Mythos gilt deshalb auch dem Mittelalter als eine angemessene Nachahmung der Natur und der kreativen Tätigkeit ihres Schöpfers⁷⁴. Für die Dichtung wird diese Auffassung immer wieder an den Schöpfungen Homers, Vergils und Ovids exemplifiziert. Aber auch Platons „Timaios“ oder die Carmina in Boethius' „De consolatione philosophiae“ gelten als Dichtungen in dem gekennzeichneten Sinn. Dante, Petrarca und Boccaccio knüpfen also für ihr Konzept poetischer Theologie nicht unmittelbar an die Antike an, sondern an eine im Mittelalter präsent gehaltene Tradition. Auch Ficino und Pico della Mirandola sind wie die übrigen Vertreter des Florentiner Neuplatonismus, z. B. Poliziano oder Landino, einer ebenso antiken wie mittelalterlichen Denkform verpflichtet, wenn sie den Mythos, den zentralen Gegenstand der Dichtung, als eine verhüllte Darstellung göttlicher Wahrheit auffassen oder ihn als eine „verbi translatio“ zur Bezeichnung der „unio nateroe“ im Sinne Ciceros begreifen.

2. Das mythische Bild als „translatio verbi“ durch das Stilmittel der „dissimulatio“ und als Ausdrucksform des „serio ludere“

Ficino hat die Sprachgestalt der sokratischen, platonischen und pythagoreischen Philosophie als Nachahmung der poetischen Redeweise des Mythos aufgefaßt, weil auch sie „göttliche Geheimnisse durch verhüllende Figuren“ zum Ausdruck bringt. Er setzt dieses Darstellungsverfahren zusätzlich mit dem rhetorischen Konzept des bewußten Unähnlichmachens in Beziehung. Die „dissimulatio“ erhöht die Schlagfertigkeit des Sokrates in seiner Auseinandersetzung mit der Sophistik. Sie ist aber auch sprachlicher Ausdruck der Tatsache, daß die philosophische Reflexion angesichts der Erhabenheit ihres Gegenstandes sowie der begrenzten Möglichkeiten menschlichen Sprechens und Denkens bei allem Bemühen um Ernsthaftigkeit niemals den Charakter eines Spiels verlieren kann¹.

⁷³) Macrobius, *Saturnalia*, passim, insbes. 5,1.; Martianus Capella, a. a. O. V: *De rhetorica*; Isidor, a. a. O. II: *De rhetorica et dialectica*. Vgl. dazu auch im vorliegenden Buch die Hinweise S. 81.

⁷⁴) Vgl. dazu insbesondere Edgar de Bruyne, *Études d'esthétique médiévale*, 3 Bde., Brügge 1946 ff.; Marie-Dominique Chenu, *La théologie au XII^e siècle*, Paris 1957; Jean Pepin, *Mythe et allégorie. Les origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes*, Paris 1958; Edouard de Jeanneau, *L'usage de la notion 'integumentum' à travers les gloses de Guillaume de Conches*, Archives d'hist. doctr. et litt. du Moyen Âge XXXII (1957), 35–100; Ders., *Notice sur l'école de Chartres*, Studi med., 3. ser. V 2 (1964), 821–865; Henri de Lubac, *Exégèse médiévale*, Paris 1961; Winthrop Wetherbee, *Platonism and Poetry in the Twelfth Century. The Literary Influences of the School of Chartres*, Princeton, N.J. 1972; Peter Dronke, *Fabula. Explorations into the Use of Myth in Medieval Platonism*, Leiden u. Köln 1974; Christel Meier, *Überlegungen zum gegenwärtigen Stand der Allegorese-Forschung mit besonderer Berücksichtigung der Mischformen*, Frühmittelalterl. Studien X (1976), 1–69; Hennig Brinkmann, *Mittelalterliche Hermeneutik*, a. a. O., Ders., *Verhüllung als literarische Darstellungsform im Mittelalter*, Miscella medievalia VIII (1971), 314–339.

¹) Marsilio Ficino, in *Parm.*, in: Ders., *Opera* II 1137: „Pythagorae, Socratis et Platonis mos erat, ubique divina mysteria figuris involucrisque obtegere, sapientiam suam contra Sophistorum iactantiam modeste dissimulare, iocari serio, et studiosissime ludere, ...“

Die Verbindung zwischen dem im Platonismus entwickelten Begriff des Mythos als „integumentum veritatis“ und dem rhetorisch-poetischen Begriff uneigentlicher Darstellung ist insofern angemessen, als bereits Cicero die mythologische Allegorie als eine Sonderform rhetorischer „dissimulatio“ aufgefaßt hat, die bei ihm im Zusammenhang mit seiner Theorie des „risum movere“, also des Humors und des Witzes erörtert wird. Cicero empfiehlt auch dem Redner des „optimum genus dicendi“ die Ausstattung seines Werkes mit besonderen „Glanzlichtern“, d. h. mit sprachlichen Formulierungen, die gleichzeitig gedanklich nützlich sowie affektiv angenehm und eindrucksvoll sind. Zu ihnen gehören Witz („iocus“) und Humor („facetiae“), die sowohl im einzelnen Wort als auch „gleichmäßig über die ganze Rede verteilt“ auftreten können². Im „optimum genus dicendi“ geht es jedoch nicht wie in der Gerichts- oder der politischen Beratungsrede um einzelne Formulierungen, die den Gegner durch Erregung von Gelächter über seine Worte oder Handlungen gleichsam entwarnen sollen. Intendiert ist vielmehr eine homogene „Färbung“ des Redekörpers durch einen „ornatus dicendi“, der ihm den Charakter dauerhafter Attraktivität verleiht. Dies geschieht, wenn die Rede „bei der allergrößten Liebenswürdigkeit und Eleganz ebenso wirkungsvoll und ernst erscheint“, so daß auch die in ihr verteilten „Glanzlichter“ heiteren Scherzes der Würde des Inhalts keinen Abbruch tun³.

Als der besondere „Ort“ des Lächerlichen gilt in der antiken Rhetorik und Poetik das Schändliche bzw. das Häßliche⁴, das entweder im Charakter der dargestellten Handlung oder in der Darstellungsweise einer an sich keineswegs lächerlichen Handlung begründet ist. Bei der Nachahmung einer schändlichen oder häßlichen Sache, wie dies in der Galleria Farnese z. B. im Fresko von der Eifersucht Polyphems der Fall ist (Abb. 24), muß jede übertriebene Deutlichkeit vermieden werden, so daß der Hörer „mehr ahnt, als er sieht“. Andernfalls wird die Nachahmung zur Karikatur, die im „optimum genus dicendi“ unangebracht ist. Ebenso muß der „orator perfectus“ obszöne Themen und unanständige Ausdrücke vermeiden, damit seine Rede nicht vulgär wirkt. Er darf jedoch durchaus Charaktere, die in sich fehlerhaft sind, so darstellen, „daß sie sich entweder durch eine Erzählung in ihrer Eigenart zu erkennen geben oder durch eine in knappen Strichen“ dem Fluß der Rede „eingefügte Nachahmung auf irgendeinem besonderen Fehler ertappt werden, der zum Spott reizt“⁵. Die Erregung des Gelächters kann aber auch allein in der sprachlichen Formulierung begründet sein, etwa in einer ungewöhnlichen „Schärfe des Ausdrucks oder des Gedankens“⁶. Während die erste Spielart des gleichsam satirischen Witzes als Mittel moralischer Kritik vor allem in den Polyphem-Fresken Anwendung findet (Abb. 23 und 24), ist die Spielart des „iocus in dicto“ etwa in der Schweigegeste eines

²) Cicero, *De oratore* II 218.

³) Ebd. II 229: „... ne quid iocus de gravitate decerperet“.

⁴) Ebd. II 236: „Locus autem et regio quasi ridiculi ... turpitudine et deformitate quadam continetur“.

⁵) Ebd. II 242 f.

⁶) Ebd. II 244.

der beiden „amorini“ auf dem Fresko von Diana und Endymion (Abb. 33) und auf dem Fresko von Venus und Anchises in der Geste präsent, mit der die Liebesgöttin von ihrer Sandale befreit wird (Abb. 32) etc. In diesen und in vergleichbaren Fällen verzichtet der Maler jedoch auf den Effekt primitiver Witzerei und auf den bei dieser Gattung des Komischen stets naheliegenden „Fehler der Plumpheit“. Vielmehr scheint die „Gelegenheit für ein witziges Wort“ stets „mit Klugheit und Würde“ ausgesucht zu sein⁷.

Die bislang thematisierten Varianten des Komischen sind nicht allein an das „optimum genus dicendi“ gebunden. Ihm ist jedoch jene Art des Witzes in besonderer Weise angemessen, bei der „die dargestellte Sache und der sprachliche Ausdruck in ihrer Verbindung“, z. B. durch einen als unangemessen empfundenen Kontrast, „Heiterkeit erregen“. Dies gilt um so eher, wenn man bedenkt, daß „sich aus allen Quellen des Witzes“, aber besonders aus dieser, „auch ernsthafte Gedanken entwickeln lassen“. Dabei können ernsthafte Dinge im Scherz und „verschrobene und mißgestaltete Dinge“ mit Würde dargestellt werden, wie dies durchgängig in der Komödiendichtung der Fall ist⁸. In der Galleria Farnese wird dieses Darstellungsprinzip etwa im Fresko vom Werbebesang Polyphems (Abb. 23) beachtet, weil dort eine komische Handlung durch erhabene Pathosformeln veranschaulicht wird. Ähnliches gilt für das Fresko von der Entführung des Cephalus durch Aurora (Abb. 29), das eine an sich ernsthafte Handlung, die scheiternde Liebe einer göttlichen Person zu einem Sterblichen, durch die Präsenz des schlafenden Tithonos, durch den Abwehrgestus des Entführten oder den überraschten Gesichtsausdruck Auroras, also durch komische „Sprechmittel“ dargestellt ist. Damit wird gezeigt, daß die dargestellte Handlung, sobald man Cephalus als ihren Träger auffaßt, als „fehlerhaft“ zu gelten hat, wobei die Verwendung erhabener Darstellungsmittel, etwa die der antiken Skulptur verpflichtete „inventio“ der tragenden Bildgestalten, wiederum einen Gegensatz zum Charakter der dargestellten Handlung begründen⁹. Auf dem analog disponierten Fresko der gegenüberliegenden Wand ist hingegen eine lobenswerte Handlung, die Zustimmung der Thetis zur Ehe mit Peleus (Abb. 30)¹⁰, durch komische Darstellungsmittel veranschaulicht, etwa durch die Geste, mit der der Geleiter des Brautzuges die weibliche Hauptperson des Freskos umfaßt.

Auf anderen Fresken wird diese Form des Komischen noch dadurch kompliziert, daß wir die dargestellte Handlung, wenn wir sie nur dem Wortsinn nach verstehen, als komisch, jedoch in der Konzentration auf ihre allegorische Bedeutung als erhaben einzuschätzen haben. Erhabene Darstellungsmittel begründen dann einen Kontrast zu ihrem Wortsinn, komische einen solchen zu ihrer allegorischen Aussageabsicht. An den Fresken von Jupiter und Juno

⁷) Ebd. II 246 f. Dieses Gesetz wird lediglich bei der Gestaltung des dekorativen Rahmens bewußt verletzt.

⁸) Ebd. II 248.

⁹) Vgl. dazu im vorliegenden Buch S. 118 ff.

¹⁰) Vgl. dazu im vorliegenden Buch S. 121 ff.

(Abb. 31)¹¹, vom Opfer Pans an Diana (Abb. 35)¹², aber auch am zentralen Deckenfresko mit dem Triumphzug von Dionysos und Ariadne (Abb. 37)¹³ können wir derartige Varianten humorvoller Darstellung beobachten. Wir müssen also in der Galleria Farnese mit mehreren Spielarten des Witzes rechnen, die in ihrer Aussageabsicht erst dann angemessen einzuschätzen sind, wenn man den Sinn der Gesamt-Rede dieses Bilderzyklus verstanden hat.

In besonderer Weise aber muß auf jene Variante scherzhafter Darstellung geachtet werden, die sich auf die sinntragenden Metaphern der Rede des „optimum genus dicendi“ bezieht. Sie bestehen aus mythologischen Erzählungen, die sich als „verbi translationes“ durch ein Maximum an inhaltlich-argumentativer Ambivalenz auszeichnen. Sie erregen deshalb ein in sich vieldeutiges Gelächter, wie dies auch in der philosophisch von Sokrates aufgewerteten Ironie geschieht. Hier wird die Ambiguität einer sprachlichen Aussage dahingehend ausgenutzt, daß sie nicht nur den überragenden Scharfsinn des Sprechers bekundet, sondern auch unter inhaltlichem Aspekt gegensätzlich, nämlich „im Scherz“ oder „im Ernst“ verstanden werden kann¹⁴. Dabei gilt es als ein Zeichen von Geist, wenn der Redner „die bezeichnende Kraft eines Wortes in eine andere Richtung lenkt, als die Hörer dies normalerweise erwarten“. Er erregt dabei ein Lachen, das in Bewunderung („admiratio“) umschlägt, – ein Affekt, den der Redner im „optimum genus dicendi“ in besonderer Weise im Blick haben muß. „Admiratio“ beruht im Gegensatz zur bloß überrumpelnden „Verwunderung“ auf einem unerwarteten Erkenntnisgewinn, so daß wir in diesem Fall „selbst über unseren Irrtum lachen“. Das Aufscheinen eines für unerreichbar gehaltenen Wissens in einer Sache, bei der „Zweideutiges im Spiel ist“, darf in der vollkommenen Rede als angemessene Erfüllung der Regeln des „serio ludere“ aufgefaßt werden¹⁵. Cicero nennt unter den Sprachfiguren, die diese Bedingung erfüllen, die Allegorie und die Ironie. Zur Allegorie zählen auch Fabeln und Rätsel. Sie erregen Gelächter, wenn sie ihren Inhalt mit einer Vorstellung vergleichen, die dessen Anspruch zu negieren scheint. Das „Anders-Reden“ als man gewöhnlich denkt, gilt bei der Darstellung philosophischer Themen sogar als „conditio sine qua non“. Es ist deshalb auch kein Zufall, daß Cicero die zum Lachen motivierende „verbi translatio“ als „dissimulatio“ der sokratischen und platonischen Philosophie zuordnet. Sie gilt dort als eine „figura verbi aut sententiae“ „von hoher Eleganz, die Ernst mit Scherz verbindet“¹⁶ und deshalb vom Hörer ein besonders hohes Maß an Deutungsfähigkeit und Aufmerksamkeit verlangt.

Cicero und Quintilian haben die Ironie auch als eine Art des Sprechens charakterisiert, die soziologisch einer bestimmten Lebensform zugeordnet werden muß, nämlich der Konversation gebildeter und kultivierter Menschen. Hier gilt

¹¹) Vgl. dazu im vorliegenden Buch S. 128 ff.

¹²) Vgl. dazu S. 155 ff.

¹³) Vgl. dazu S. 172 ff.

¹⁴) Cicero, *De or.* II 250: „Ex ambiguo dicta vel argutissima putantur, sed non semper in ioco, saepe in gravitate versantur“.

¹⁵) Ebd. II 255.

¹⁶) Ebd. II 270 und Cicero, *Brutus*, 85, 292: „Ego . . . ironiam illam, quam in Socrate dicunt fuisse, qua ille in Platonis et Xenophontis et Aeschini libris utitur, facetam et elegantem puto“.

die selbstverständliche Pflicht zur „urbanitas“, die ihr Wissen nicht offen zur Schau stellt oder durch Pedanterie unansehnlich macht, sondern die im Bewußtsein von der gleichmäßig hohen Qualität des Wissens aller Gesprächspartner selbst ernsthafte Gedanken „mit einer gewissen Anmut und mit Liebreiz“ zum Ausdruck bringt¹⁷. In der öffentlichen Rede sollen die Formen urbanen Witzes zusätzlich die Wirkung des „ornatus dicendi“ unterstützen, indem sie „das Interesse des Hörers neu beleben und seine Übersättigung oder Ermüdung verhindern“¹⁸. Sie dienen dem Zweck der Entspannung von Menschen, die sich insgesamt von einer „strengen Lebensführung sowie von großen und bedeutsamen Anstrengungen“ in Anspruch nehmen lassen. Die Art ihres Scherzens unterliegt deshalb stets einem bestimmten „modus“, der garantiert, daß „im Scherz irgendein Licht rechtschaffener Gesinnung aufleuchtet“¹⁹.

Auch Ciceros Theorie des Humors ist in der mittelalterlichen Tradition stets präsent gewesen. Dies gilt insbesondere für die wirkungsgeschichtlich in der Renaissance und im Humanismus folgenreiche Verklammerung zwischen den Wortfiguren der Ironie, des Rätsels und der Allegorie²⁰, die insgesamt philosophische oder theologische Wahrheiten in verdeckter Weise zum Ausdruck bringen. In der mittelalterlichen Rezeption dieser Theorie sprachlicher Tropen bei Donatus, Isidor v. Sevilla etc. zeigt sich zudem, daß ihr verdeckender Charakter deutlicher als bei Cicero als eine „translatio verbi e contrario“ verstanden wird, so daß sie hinsichtlich ihrer Bezeichnungsabsicht mit der Sprachfigur des mythischen „integumentum“ weitgehend gleichwertig sind²¹. In dieser Färbung tritt das Verfahren sprachlicher „dissimulatio“ auch bei den Humanisten der Renaissance in Erscheinung. Erasmus v. Rotterdam wäre als Beispiel dafür zu nennen, daß die Sprachform der „dissimulatio“ im Zeitalter der Renaissance zu einem auch inhaltlich folgenreichen Darstellungsprinzip theologischer Reflexion dienen kann. Man muß in den Kreisen der Humanisten und ihrer Nachfahren damit rechnen, daß sie im Blick auf Denkformen des „serio ludere“²² den Bezug auf den Mythos nicht zur pedantischen Darstellung bestimmter theologischer oder philosophischer Schulmeinungen ausnutzen wollten. Der bedeutungstragende Mythos ist eher Element eines urbanen Spiels, das sich seines ernsthaften Hintergrundes soweit sicher ist, daß es den Fehler moralisierender oder dogmatisierender Aufdringlichkeit sowie jede Form platter Eindeutigkeit vermeidet.

¹⁷) Quintilian, *inst. or.* VI 3, 17 f.

¹⁸) Ebd. VI 3, 1.

¹⁹) Cicero, *De officiis* I 103. Vgl. *De oratore* II 228.

²⁰) Vgl. dafür Quintilian, a. a. O. VIII 6, 57 f.

²¹) Vgl. dafür Brinkmann, *Mittelalterliche Hermeneutik*, a. a. O. 214–219 mit Hinweis auf Dennis Green, *Alieniloquium*. Zur Begriffsbestimmung der mittelalterlichen Ironie, in: H. Fromm et al. (Hrsg.), *Verbum et Signum*, a. a. O. Bd. II, 121–159, insbes. die Bemerkung S. 136: „Die Ironie ist eine Aussage oder Darstellung einer Handlung oder Situation, deren eigentliche, den Eingeweihten sichtbar gemachte Bedeutung absichtlich von der vermeintlichen, den Uneingeweihten vorgespiegelten Bedeutung abweicht und ihr nicht angemessen ist“. Vgl. dazu ferner Ulrich Krewitt, *Metapher und tropische Rede in der Auffassung des Mittelalters*, Beihefte zum Mittellatein. Jahrbuch 7, hrsg. v. Karl Langosch, Ratingen, Katellaun, Wuppertal 1971.

²²) Zur Bedeutung des „serio ludere“ bei den Humanisten im Zeitalter der Renaissance vgl. Wind, *Heidnische Mythen* 270 f.

3. Das Interesse der Florentiner Neuplatoniker an der Vieldeutigkeit des mythischen Bildes

Die Reaktivierung der Überzeugung, daß der Mythos eine göttliche Wahrheit gleichzeitig offenkundig macht und verhüllt, beruht bei den Florentiner Neuplatonikern nicht nur auf einem antiquarischen Interesse. Sie knüpfen vielmehr an eine vorgegebene und für vorbildlich gehaltene Auffassung vom Mythos an, weil diese für ihre eigene Anthropologie von fundamentaler Bedeutung ist. Ohne Bezug auf das in ihrer Anthropologie wirksame systematische Interesse ließe sich kaum verstehen, warum wichtige Konzepte der Kunsttheorie im 15. und 16. Jahrhundert anthropologische Aussagen Ficinos und seiner zahlreichen Anhänger aufnehmen und konkretisieren. Zur Verdeutlichung dieser Behauptung muß zunächst Ficinos Theorie von der besonderen Stellung der „Seele“ im Rahmen des Seienden insgesamt beachtet werden, wobei mit dem Begriff „Seele“ nicht primär die menschliche, sondern zunächst ihr metaphysisch-kosmologisches Vorbild, die „Weltseele“ in ihrer Funktion als „medium“ et „vinculum naturae totius“¹, gemeint ist. In Anlehnung an die Hypostasenreihe Plotins² begreift Ficino das Seiende insgesamt als das Resultat einer „Reihe“, die von Gott als dem Inbegriff absoluter Einheit und Schönheit ausgeht und sich in der „mens angelica“, dem christlichen Pendant des neuplatonischen „Nus“, als erste Vielheit manifestiert. Die „mens angelica“ verwirklicht deswegen eine vollkommene Einheit in der Mannigfaltigkeit, die sich in der Ordnung der „Ideen“, d. h. den vom göttlichen Denken begründeten seienden Urformen aller Wirklichkeit bekundet. Von der „mens angelica“ aus setzt sich die „Reihe“ des Seienden in der „Weltseele“ fort, die den ihr untergeordneten Bereich der materiellen Welt mit den göttlichen Formprinzipien aller Realität zusammenbindet. Die „Weltseele“ ist nämlich durch die Fähigkeit zu einer gegenläufigen Bewegung definiert, bei der sie „durch eine ihrer Natur eigene Neigung sowohl zum Obere aufsteigt als auch zum Unteren sich herabläßt“. Weil sie in dieser in sich ambivalenten Bewegung beiden Extremwerten innerhalb der Reihe des Seienden, also Gott und den individuellen Körpern im sublunaren Bereich der Natur, gleich intensiv nahekommt, kann sie „in sich das Obere mit dem Unteren verbinden“³. Ihr eignet ein Können, das ansonsten nur der creativen Tätigkeit Gottes zukommt, nämlich die Kraft zu universaler Selbsttransformation, zur Verwandlung ihrer selbst in eine unübersehbare Vielfalt besonderer Gestalten und

¹) Ficino, PF I 1 (I 39). Zur mittleren Stellung des „rationalis animae genus“ zwischen intelligibler und materieller Welt vgl. Paul Oskar Kristeller, *Die Philosophie Marsilio Ficinos*, Frankf./M. 1972, 86 ff. und 386 ff.

²) Vgl. dazu Werner Beierwaltes, *Einleitung zu: Plotin, Über Ewigkeit und Zeit*, Frankf./M. 1967, 7–68. Das Seiende ist insgesamt das Resultat einer Entäußerung des Einen, das sich in den ihm nachgeordneten Hypostasen des „Nus“, der Seele und der Natur als dem Inbegriff der körperhaften Wirklichkeit manifestiert. Zur Erweiterung dieser Hypostasenreihe durch die Einführung der den individuellen „corpora“ der Natur vorgeordneten und damit dem „rationalis animae genus“ unmittelbar nachgeordneten allgemeinen „qualitates“ der „corpora“ vgl. Kristeller, a. a. O. 88.

³) Ficino, PF III 2 (I 138): „Verum essentia illa tertia interiecta talis existit ut superiora teneat, inferiora non deserat, atque ita in ea supera cum inferis colligantur ... Quapropter naturali quodam instinctu ascendit ad supera, descendit ad infera“.

Lebensformen. Ebensovienig wie Gott verliert sie im Wechsel der Gestalten das Prinzip ihrer Identität, weil dieses in nichts anderem als in der Fähigkeit zur „universorum connexio“ und zu einer aktiven „copula mundi“ besteht⁴.

In einer für die Anthropologie des Florentiner Platonismus bezeichnenden Modifikation gelten die besonderen Charaktere der „anima mundana“ auch für die menschliche Seele. In ihr hat sich die der Weltseele eigene Ambivalenz der natürlichen Bewegungsrichtungen zu einem Zwiespalt zwischen intelligibler und materieller Wirklichkeit verschärft, der sich als irritierender Faktor bei der Wahl des angemessenen Bezugspunktes ihres Denkens und Handelns auswirkt. Im Blick auf den Zusammenhang der Natur sieht sich die menschliche Seele mit einer unüberschaubaren Vielfalt individueller Lebensmöglichkeiten und Vernunftprinzipien konfrontiert, ohne daß sie selber bereits durch die Nachahmung eines oder mehrerer dieser ihr vorgegebenen „exempla“ ihre Lebensmöglichkeiten ausgeschöpft hätte. Die essentielle Unbestimmtheit ihrer Disposition kann auch nicht durch besondere Fähigkeiten des menschlichen Körpers kompensiert werden, dem sie als das leitende Prinzip seines Empfindens, Handelns und Denkens verbunden ist. Vielmehr eignet dem animalischen Leib des Menschen eine konstitutionelle Schwäche seiner besonderen Kräfte und eine im Vergleich zu anderen Lebewesen mangelhafte Spezialisierung seiner Fähigkeiten. Der Mensch muß deshalb als das in sich aufs höchste gefährdete Kunstprodukt einer „natura autentissima“ gelten⁵.

Die prekären Ausgangsbedingungen des spezifisch humanen Daseins lassen sich nur verbessern, wenn durch die „Kunst“ eigener Anstrengung („per se ipsum, id est per suum consilium atque artem“) eine Lebensform begründet wird, die an Konstanz diejenige der übrigen Gestalten innerhalb der „Reihe“ des Seienden erreicht. Dabei muß der Begriff „Konstanz“ weniger als eine formale, sondern primär als eine ethische Qualität verstanden werden. Sie läßt sich nämlich nach Ficino nur gewinnen, wenn der Mensch die Einsicht realisiert, daß er mit den Charakteren seiner Natur, die er mit anderen Lebewesen teilt, niemals vollständig, sondern immer nur partiell identisch ist. Ihm bleibt ein energetischer Überschuß seines Denkens und Handelns, der nicht durch die Nachahmung einer oder mehrerer der ihm in der Natur vorgegebenen Lebensformen vollständig gebunden werden kann. Ohne objektivierende Bindung aber könnte dieser energetische Überschuß entweder verlieren oder in destruktiver Form gegen seinen eigenen Träger wenden. Seine qualifizierte Erhaltung setzt eine Fähigkeit zu reflexiver Distanz gegenüber affektiven Antriebsimpulsen voraus, so daß sich die menschliche Urteilskraft potentiell auf sämtliche endogen verspürten oder exogen wahrgenommenen „exempla vitae“ erstrecken kann. Nur auf diese Weise entsteht das besondere Substrat spezifisch menschlicher Lebenskunst, das erst in der Konkurrenz zwischen verschiedenen Grundgestalten lebendiger Realität freigesetzt wird. Das Leben der „anima humana“ wird damit zu einer Angelegenheit freier Entscheidung zwischen einer überkomple-

⁴) Ebd. III 2 (I 142).

⁵) Ebd. XIV 1 (II 246).

zen Fülle heterogener Lebensangebote. Sie gelingt für Ficino jedoch nur in der Orientierung am Optimum vorgegebener Vernunft, nämlich an der besonderen Realität göttlichen Lebens. Allein in ihr findet die menschliche Seele ein Analogon zu jener essentiellen Unbestimmtheit vor, die sie als die besondere Voraussetzung ihres eigenen Lebens zu akzeptieren hat. Auch die göttliche Vernunft ist nicht mit der Fülle ihrer Selbstdarstellungen im Bereich der sublunaren und der caelestischen Natur identisch, obwohl doch sämtliche Gestalten ihrer Schöpfung als jeweils spezifische Ausdrucksformen ihres Könnens gelten dürfen. Die menschliche Seele kommt deshalb nur dann zu sich selber, wenn sie sogar die Gebilde des caelestischen Kosmos, die sie zurecht als die vollkommensten Ausdrucksformen göttlicher Realität begreift, im Blick auf jene „mensura“ beurteilt, die der creativen Tätigkeit göttlicher Selbstdarstellung die Qualität einer „virtus infinita“ verleiht. Nur in der Fähigkeit zu einem Urteil über die partielle Unangemessenheit selbst der vollkommensten „exempla“ göttlicher Selbstdarstellung, die im Vergleich mit dem unendlichen Potential ihrer creativen Möglichkeiten erkennbar wird, läßt sich erfahren, daß die interne Unbestimmtheit der menschlichen Natur nicht als Defekt, sondern als Chance ihrer maximalen Entfaltung aufzufassen ist. Die mangelhafte Determiniertheit der spezifisch menschlichen Lebensform bedeutet die unerläßliche Voraussetzung für die besondere „Kunst“, im Zentrum des eigenen Lebens eine „virtus infinita“ ins Spiel zu bringen, die eine Selbsterschöpfung menschlicher Fähigkeiten durch ihre Bindung an begrenzte Könnensformen erfolgreich verhindert. Es ist diese keineswegs nur metaphysisch begründete, sondern im Kern auch anthropologisch fundierte Fähigkeit, durch die der Mensch im Florentiner Platonismus sich die Qualitätsattribute eines „magnum miraculum“ und eines „animal venerandum“ der Natur zuschreiben darf⁶.

Die dem Menschen erreichbare Ähnlichkeit mit dem transzendenten Grund aller Wirklichkeit tilgt allerdings nicht die Differenz zwischen dem göttlichen Welterschöpfer und seinem vernünftigsten Geschöpf im Bereich der sublunaren Natur. Während Gott ohne jede Gefährdung der in sich selbst seiende Eine bleibt, auch wenn er den gesamten Kosmos durchdringt und erhält⁷, muß sich der Mensch in einer stets problematisch bleibenden Weise durch sein „liberum arbitrium“⁸ mühevoll zu einem in sich konstanten Organ aktiver Vermittlung zwischen intelligibler und sinnenfälliger Wirklichkeit qualifizieren⁹. Auch im Zustand der Vollendung seiner Lebenskunst bleibt der Mensch deshalb auf dem Rang eines „zweiten Gottes“, der die Differenz zum selig in sich selbst ruhenden Leben des „ersten Gottes“ grundsätzlich nicht durch eigene Kunst überwinden kann¹⁰.

⁶) Ebd. XIV 3 (II 257).

⁷) Ebd. II 6 (I 88, 90 f.).

⁸) Ebd. XIII 3 (II 223).

⁹) Ebd. wie Anm. 4.

¹⁰) Ebd. wie Anm. 6. Zum Konzept der „Verähnlichung“ mit Gott bei Ficino und seinen Zeitgenossen vgl. Werner Beierwaltes, *Subjektivität, Schöpfung und Freiheit. Die Philosophie der Renaissance zwischen Tradition und neuzeitlichem Bewußtsein*, in: *Der Übergang zur Neuzeit und die Wirkung von Traditionen*, Vorträge der Jungius-Gesellschaft vom 13. und 14. Oktober 1977, Göttingen 1978, 15–31.

An diese Überlegungen Ficinos hat sein Schüler Giovanni Pico della Mirandola angeknüpft, wenn er den Menschen als ein „*variae ac multiformis et desultoriae naturae animal*“ bezeichnet¹¹. Aufgrund der essentiellen Unbestimmtheit seiner Natur muß er sich durch intensive Übung die Fähigkeit aneignen, den „*fulgor veritatis*“ zu entdecken, den Gott sowohl in den Sinngestalten des Buches der Offenbarung als auch in den den bedeutungstragenden Komponenten des Buches der Natur durch ein kunstvolles Verfahren der Verhüllung angedeutet hat. Da Pico als eifernder Anhänger des Konzepts poetischer Theologie auch die Texte der mythologischen Dichtung von Homer und Hesiod, die Rätselsprüche des Pythagoras, die orphischen Hymnen, die Dialoge Platons, aber auch Texte aus der mystischen Tradition der Juden, Heiden und Christen als verbergende Enthüllungen göttlichen Wissens auffaßt, muß der Mensch die Suche nach dem in ihnen verborgenen Sinn in die anspruchsvolle Übung einbeziehen, möglichst alle „von der Gutheit Gottes als Samen in die Welt verstreuten Kräfte aus dem Verborgenen ans Licht“ zu bringen. Die Auslegung der „*commentitiae nugae aut fabulae*“ dieser Texte dient deshalb nicht der Optimierung einer literarischen Bildung im neuzeitlichen Verständnis, sondern der Aneignung der in diesen Gestalten verborgenen Vernunft. Sie sollen als „*exempla*“ zu einer Lebensform anspornen, die sich so weit wie möglich an der Qualität göttlicher „*sapientia*“ orientiert¹².

In der Anthropologie der Florentiner Platoniker ist ein Begriff von Kunst wirksam, der in modifizierter Weise in zahlreichen kunsttheoretischen Traktaten des 15. und 16. Jahrhunderts auftritt und auf diese Weise einen nicht unwichtigen Teil der Erwartungen nachvollziehbar macht, die in dieser Zeit auf die bildenden Künste übertragen worden sind. Selbstverständlich tritt der Begriff der Kunst bei Ficino und Pico in einer Fülle von Bedeutungsnuancen auf. Die vollkommenste Kunst aber besteht für sie in der dem Menschen abverlangten Anstrengung, auf der Basis der Unbestimmtheit seiner natürlichen Disposition eine Lebensform zu finden, die als „Nachahmung“ der göttlichen Kunst verstanden werden kann. Die menschliche „*ars vitae*“ muß deshalb sämtliche „*exempla*“ göttlicher Kunst, die nach den Regeln angemessener Darstellung auf die verschiedenen Dimensionen des Seienden kunstgerecht verteilt sind, durch urteilsfähiges Können in einer gleichsam „hochzeitlichen Verbindung“ zusammenführen. Auch die Natur selber lebt aus der Kraft einer vergleichbaren Kunst, die sich in der mannigfachen Zusammenfügung von Gegensätzen zu einer in sich vielfältig bewegten Einheit bewährt. In der Nachahmung der „*ars naturae*“ verhält sich der Mensch nicht reproduktiv zu einzelnen Gebilden der Natur, sondern er qualifiziert sich zu einem aktiven „*internuntius*“ zwischen den mannigfaltigen „*exempla*“ göttlicher und natürlicher Kunst. Aus der Fülle der von ihm angemessen beurteilten Sinngestalten im Buch der Natur und im Buch der Offenbarung wird die Grundlage für die vollendete Form des eigenen Lebens gewonnen.

¹¹) *De dignitate* 32.

¹²) Ebd. 74.

In Theorien der Kunst, die im Umkreis der Carracci rezipiert und z. T. sogar formuliert worden sind, gelten Skulptur, Malerei und Architektur als privilegierte Zugangsweisen zum intelligiblen Grund aller Wirklichkeit. Er tritt den darstellenden Künsten als die gestaltlose und daher nur in einer unendlichen Fülle einzelner Gebilde anzudeutende Idee des Schönen entgegen. Es wird in der Deutung des Freskos vom Urteil des Paris noch zu zeigen sein, in welcher Weise die Malerei als Kunst dadurch definiert ist, daß sie als Erbin der Lebenskunst im Sinne Ficinos und Pico della Mirandolas sich dieser Urgestalt des göttlich Schönen durch überbietende Nachahmung ihrer vollkommensten „exempla“ in Natur und Kunst annähert und deswegen als die entscheidende Instanz der „emendatio naturae“ auftritt¹³.

Im wirkungsgeschichtlichen Horizont der Konzepte vom Darstellungsverfahren des „optimum genius dicendi“, der Auffassung des Mythos als einer verhüllenden Andeutung göttlicher Wahrheit, der Rolle sprachlicher „dissimulatio“ im Rahmen des humanistischen „serio ludere“ und der Kennzeichnung der Kunst des menschlichen Lebens als der Fähigkeit zum produktiven Umgehen mit der unendlichen Fülle von „integumenta“ bzw. „exempla“ des göttlichen Wissens in Natur und Kunst wird verständlich, in welcher Weise auch noch die Fresken der Galleria Farnese als „Bezeichnungen“ für göttliches Wissen aufgefaßt werden konnten, das sich in diesem Fall auf den Gedanken von „amor“ als dem göttlichen Grund der „consensio naturae“ bezieht. Die Fresken Carraccis sind bislang nur von J. R. Martin als Darstellungen des Erhabenen durch das Medium des Komischen gedeutet worden. Er hat diese Interpretationsmöglichkeit jedoch nur insoweit ausgenutzt, als er in den Fresken Carraccis eine soteriologisch-moralische Bedeutung realisiert sieht. Im Blick auf die aspektreichen Voraussetzungen dieses Darstellungsverfahrens erscheint es jedoch legitim, bei der Interpretation auch kosmologische und metaphysische Bedeutungsnuancen der im Bild vergegenwärtigten Mythen ins Spiel zu bringen. Zugleich wird aus dieser Perspektive der Gesamtsinn der in den Fresken Carraccis gemalten „Rede“ erkennbar, die auch unter dem Aspekt ihrer Form als Veranschaulichung des Zusammenhangs alles Seienden im „modus translationis“ verstanden werden muß. Bellori setzt diese Aussageabsicht stillschweigend voraus, ohne daß sie ihm von ihren Voraussetzungen her noch angemessen bewußt gewesen wäre. In diesem Mangel ist auch der Grund für die interne Widersprüchlichkeit seiner Gesamtdeutung zu sehen. In der Galerie selber mag das von Iris Marzik herausgehobene Motiv der Sphingen an das Verfahren verdeckter Darstellung theologischer Wahrheit erinnern. Es verweist auf den Bereich der Gedanken, die von

¹³) Vgl. dazu *Bellori* 4 und 8 „emendano la natura“; „non solo emula, ma superiore fassi alla natura“; „correggere le deformità naturali“ (immer in Bezug auf die Künstler oder die Kunst formuliert). Agucchis und Belloris Verständnis der Kunst geht direkt auf dasjenige Ficinos zurück. Vgl. PT XIII 3 (II 223): „humanae artes fabricant per se ipsas quaecumque fabricat ipsa natura, quasi non servi simus naturae, sed aemuli . . . Denique homo omnia divinae naturae opera imitatur et naturae inferioris opera perficit, corrigit et emendat“; ebd. (II 229): „Quapropter dementem esse illum constat, qui negaverit animam, quae in artibus et gubernationibus est aemula Dei, esse divinam“ und ebd. XIV 4 (II 260): „(sc. anima) per varias artes omnia Dei opera aemulatur atque instar Dei efficit omnia“.

der „prisca theologia“ nicht nur entfaltet, sondern aus wohl durchdachten Gründen „per aenigmatum nodos“ dargestellt worden sind¹⁴. Die Präsenz dieses Motivs kann deshalb die Erwartung des Betrachters der Fresken Carraccis dahingehend präzisieren, daß er nicht in erster Linie mit der Behandlung einer „quaestio finita“ wie der Lobrede auf die Familie des Auftraggebers zu rechnen hat. Vielmehr geht es in erster Linie darum, die Macht der Liebe zu preisen, die sich als der Grund aller Wirklichkeit dem definitiven Zugriff menschlicher Vorstellungen entzieht.

¹⁴) Marzik, a. a. O. 200 und Wind, *Heidnische Mysterien* 28, Anm. 1. Vgl. dazu Abb. 35 und 36.

III. DIE LIEBESPHILOSOPHIE DES FLORENTINER NEUPLATONISMUS ALS GEISTIGES ZENTRUM DES IKONOGRAPHISCHEN PROGRAMMS DER GALLERIA FARNESE

Die Fresken der Galleria Farnese präsentieren dem Betrachter eine Fülle von Liebesbeziehungen. In ihnen scheinen alle Differenzen zwischen hohen und niedrigen Gottheiten, aber auch die Unterschiede zwischen Göttern und Menschen weitgehend aufgehoben zu sein. In anderen Fresken werden Liebesverhältnisse zwischen Sterblichen dargestellt, und zwar in vielfältiger Schattierung: als störungsfrei erfüllte (Herkules und Omphale, Abb. 34), heroisch erkämpfte (Perseus und Andromeda, Abb. 21 und 22), aber auch als cholerisch eifersüchtige, bzw. in der Terminologie Ficinos, „tierhafte“ Liebe (Polyphem und Galatea, Abb. 23 und 24). In der Galerie dominiert also das Thema, von dem Ficino in seinem Kommentar zu Platons „Symposion“ behauptet hat, es beziehe sich bereits bei Orpheus, dem sagenhaften Begründer aller Philosophie, auf die „rerum principia“. Mit dieser Charakterisierung paßt es zusammen, daß einige der in den Fresken angedeuteten mythologischen Sujets, wenn man die reiche Tradition ihrer Kommentierung berücksichtigt, auf transhumane Formen des „amor mutuus“ verweisen, z. B. auf das Zusammenwirken von göttlicher Vernunft und sinnenfälliger Materie (Hermaphroditus und Salmacis, Abb. 27), auf die „discordia concors“ zwischen den Elementen der Natur oder auf die gegenseitige Zuneigung zwischen den obersten Prinzipien alles Seienden (Jupiter und Juno, Abb. 31). Auch für Hermes Trismegistos, den die Renaissance ebenfalls als einen der ersten Begründer menschlicher Weisheit verehrt hat, ist, wie Ficino hervorhebt, Amor die ehrwürdigste und älteste Kraft des gesamten Universums. Ficino bezieht sich also auf eine alte, durch ihre erhabene Herkunft sowie durch den Konsens zwischen heidnischen und christlichen Autoritäten beglaubigte Lehre, wenn er „amor“ als den Grund aller „formatio“ auffaßt: Durch Liebe ist der Kosmos der Inbegriff aller Schönheit, und in seiner Macht nähern sich auch die Menschen dem Ursprung der Welt¹.

Im 16. Jahrhundert sind Grundzüge dieser Philosophie der Liebe, wie J. Nelson gezeigt hat, in einer kaum übersehbaren Folge von „trattati d'amore“ präsent. Als ihre wichtigsten Autoren seien nur Baldassarre Castiglione, Leone Ebreo, Pietro Bembo, Mario Equicola, Francesco Patrizzi und Torquato Tasso genannt. Trotz der Tatsache, daß in diesen Texten dem erotischen Affekt in der Regel eine größere Bedeutung zugestanden wird als bei Ficino, bleibt in nahezu allen Fällen die kosmologische und metaphysische Bedeutung von „amor“ bewußt. Ähnliches gilt für die bukolische Dichtung der Renaissance, für die Lie-

¹) A 138 ff.

bespoesie und für ihre Wirkungsgeschichte in anderen literarischen Gattungen wie insbesondere dem Epos Ariosts und Tassos oder in den Dramen Shakespeares². Achtet man auf diese Zusammenhänge, so wird deutlich, daß sinnliche Faszination und platonischer Liebesbegriff für das 16. Jahrhundert nicht im Verhältnis logischer Opposition zueinander stehen. Auch in den Fresken der Galleria Farnese erscheint die Liebe wie im Renaissancekonzept des „amor mutuus“ als eine komplexe und in sich ambivalente Macht. Um den Beziehungsreichtum an Bedeutungen nachvollziehen zu können, den die Fresken durch ihre wechselseitige Korrektur und Steigerung zur Darstellung bringen, müssen die Grundzüge jener Philosophie der Liebe geklärt werden, die in diesem Spiel von Verknüpfungen als leitendes Prinzip gegenwärtig ist.

Ficinos Theorie der Liebe zeichnet sich in ihrer Besonderheit gegenüber anderen, zum Teil mit ihr konkurrierenden Konzeptionen des Eros durch ihre unübersehbaren metaphysischen Voraussetzungen und ethischen Konsequenzen aus. Diese erschließen sich am einfachsten durch eine Interpretation der bekannten Rede über die zweifache Bedeutung von „Aphrodite“ und den pluralen Sinn von „Eros“ im Kommentar zu Platons „Symposion“³. Ficino unterscheidet dort die „himmlische“ von einer ebenfalls positiv aufgefaßten „irdischen“ Venus. Die Aufwertung der „irdischen Liebe“ oder, in der Terminologie Ficinos, des „amor humanus“, die mit dieser Unterscheidung verbunden ist, bedeutet eine Korrektur an pejorativen Aussagen über die sinnliche Liebe, die Platon im „Symposion“ Pausanias zuordnet (181 a ff.). Sie ist aber deswegen nicht unplatonisch, sondern sie bezieht sich auf Äußerungen der wichtigsten Person in Platons Dialog, die dort nicht in einer Reihe mit den übrigen Rednern auftritt, sondern durch den Mund ihres Schülers Sokrates spricht. Gemeint sind die Ausführungen der Priesterin Diotima über die sittlichen Auswirkungen selbst der tierischen Liebe (207 b), über ihre Bedeutung für die Erhaltung allen Lebens in der Natur (208 a) und über ihre Art der Teilhabe am Prinzip der Unsterblichkeit (207 d). Ficinos Aufwertung des „amor humanus“ und der Liebe in der Natur ist sicher, wie E. Garin gezeigt hat, auch durch das eindrucksvolle Bild der „Alma Venus“ beeinflusst, das Lukrez im „prooemium“ zu seinem Lehrgedicht über die „natura rerum“ entworfen hat⁴. Sie wird aber vor allem auch durch die Worte jener Frau beglaubigt, die der platonische Sokrates als seine Lehrerin „in Liebessachen“ verehrt hat⁵.

²) Nelson, *Renaissance Theory of Love*, a. a. O. und Cody, *The Landscape of the Mind*, a. a. O.

³) Für die Philosophie der Liebe in Ficinos „Symposion“-Kommentar und für ihre Wirkungsgeschichte im 15. und 16. Jahrhundert vgl. außer der in Anm. 1 zitierten Arbeit von Nelson die Einleitung von Raymond Marcel zu der von ihm besorgten Ausgabe dieses Textes; ferner Festugière, *La philosophie de l'amour*, a. a. O. Zur Bedeutung der Unterscheidung zwischen irdischer und himmlischer Liebe für das Bild-Denken der Renaissance vgl. Ernst H. Gombrich, *Botticelli's Mythologies*, in: Ders., *Symbolic Images*, a. a. O. 31 ff. und Erwin Panofsky, *The Neoplatonic Movement in Florence and North Italy*, in: Ders., *Studies in Iconology*, New York 1972, 129 ff. sowie Wind, *Heidnische Mysterien* 135 ff., 151 ff. und 165 ff.

⁴) Vgl. dafür Eugenio Garin, *Ricerche sull'Epicureismo del Quattrocento*, in: Ders., *La cultura filosofica del Rinascimento italiano*, Firenze 1961, 73 ff.

⁵) Plato, *Convivium* 201 d 5. Dies bedeutet zugleich eine erhebliche Aufwertung der Liebestheorie, die der „Orphiker“ Aristophanes vertritt. Vgl. dazu hier S. 110 ff.

Bei der Begründung für diese Aufwertung steigert Ficino das Verfahren, das Diotima bei der Belehrung des Sokrates angewandt hat. Während sie ihre Auffassung von der in sich ambivalenten Rolle des Eros als Instanz einer aktiven Vermittlung zwischen göttlicher, naturhafter und menschlicher Welt durch das mythische Bild der Erzeugung des Eros durch Poros und Penia erläutert hat, beruft sich Ficino auf mythische Bilder von der Geburt der Liebesgöttin selber, um deutlich zu machen, daß „himmlische“ und „irdische“ Liebe durch ein Verhältnis der Verwandtschaft miteinander verbunden sind. Die „himmlische Venus“ ist die mutterlos gezeugte Tochter des Uranos, der das göttliche Prinzip alles Seienden im Sinne des absoluten Einen in der Philosophie Plotins repräsentiert⁶. Dieses Eine, verstanden als in sich von aller Relation freie, absolute Identität, kann nur unter der Voraussetzung als Grund des Seienden in seiner Mannigfaltigkeit gedacht werden, daß es sich aus der Überfülle seiner eigenen göttlichen Kraft und Gutheit in den absoluten „Nus“ entäußert, den Ficino im Anschluß an die mittelalterliche, von Augustinus und Ps.-Dionysius Areopagita maßgeblich beeinflusste Terminologie des christlichen Platonismus als „mens angelica“ bezeichnet. Während Ficino das Eine im Sinne der plotinischen und der proklischen Philosophie mit der Idee des Guten in der platonischen „Politiea“ identifiziert, deutet er den „Nus“ Plotins als die Seinsweise der Idee des Schönen. Der „Nus“ ist als die erste von Gott gebildete Welt eine Wirkung („actus“), die *unmittelbar* von ihm ausgeht und wie sein „Strahl“ („radius“) und „Glanz“ („splendor Dei“) alles Seiende durchdringt⁷. Das göttliche Eine konstituiert in unmittelbarer, zeitfreier Selbstmanifestation die „mens angelica“ als eine „orbis immobilis“, so daß sie sich in dem ihr eigenen Denken und Wollen ausschließlich auf sich selbst und auf ihren transzendenten Grund im Einen bezieht. „Bewegung“ kommt dem „Kreis“ des absoluten Denkens nur insofern zu, als er aus der absoluten Einheit hervorgegangen ist und sich unmittelbar zu ihr als ihrem Prinzip zurückwendet⁸.

Die „mens angelica“ ist zwar aufgrund ihres Bezuges auf das Eine ebenfalls Einheit, aber nicht mehr im Sinne in sich relationsloser Identität, sondern sie bildet die erste Einheit im Bereich der Vielheit. Als Einheit des Vielen kann sie unter verschiedenen Aspekten wahrgenommen und deshalb auch mit verschiedenen Namen bezeichnet werden. Mythologisch gesprochen ist sie Kronos, Zeus und Aphrodite zugleich, weil sie sich in eine triadische Identität von Sein,

⁶) Für den Bezug Ficanos auf die Philosophie Plotins vgl. Werner Beierwaltes, *Marsilio Ficanos Theorie des Schönen im Kontext des Platonismus*, Heidelberg 1980.

⁷) *A II 3*, 147 f.: „Pulchritudo est splendor divine bonitatis“; ebd., 149: „Bonitas siquidem rerum omnium unus ipse est deus, per quem cuncta sunt bona; pulchritudo autem dei radius“; 148: „actus purissimus“; *I 3*, 139: „Mens angelica primus mundus est a Deo factus“; zusammenfassend: *II*, 5, S. 152: „... bonum quidem ipsa supereminens dei existentia dicitur (italien. Fassung: „essenza“). Pulchritudo actus quidam sive radius inde per omnia penetrans“; vgl. auch *II 2*, 146.

⁸) *A II 3*, 148 f.: „Sed mens, immobilis orbis, propterea quod tam operatio eius quam substantia semper eadem permanet et similiter operatur, intelligit semper eodem modo vultque similiter. Mobilis autem quandoque mens ex eo solum dici potest quod quemadmodum cetera omnia a deo procedens in eumdem se vertit“. Zur Kennzeichnung dieser ortsfreien und zeitlosen „Bewegung“ der „mens angelica“ vgl. *II 2*, 146 mit dem Zitat aus Ps.-Dionysius Areopagita, *De divinis nominibus IV*, PG 3, 172 D: „Amor circulus est bonus a bono in bonum perpetuo revolutus“.

Leben und Denken gliedert⁹. Insofern sie *ist*, wird sie Kronos, insofern sie *lebt*, Zeus, insofern sie *denkt*, Aphrodite Urania genannt. Als Aphrodite denkt sie aber nicht im gegenständlichen Sinne etwas außerhalb von ihr selber befindliches Seiendes, wie dies im diskursiven Denken geschieht, sondern sie bezieht sich in ihrem Denken ausschließlich auf ihren eigenen Ursprung im absoluten Einen zurück. Sie erkennt das Eine als den ontologischen Grund ihrer eigenen Wirklichkeit und hält dadurch die göttliche Potenz des absoluten Einen im Bereich der Mannigfaltigkeit gegenwärtig. Ficino deutet diese Leistung der „mens angelica“ als Wirkung der ihr eigenen Liebe, wenn er betont, daß sie „durch ihren eigenen Liebestrieb zur Betrachtung der Schönheit Gottes hingezogen“ wird und nichts anderes in sich aufnimmt als den vom Einen unmittelbar ausgehenden „göttlichen Lichtstrahl“¹⁰. Sie bleibt in diesem Akt der Liebe die von allem materiellen Dasein¹¹ ungetrübte zeitfreie Selbstanschauung bzw. Selbstreflexion des göttlichen Einen. Als absolute Selbstreflexion des Einen aber bedeutet die „mens angelica“ zugleich den produktiven Grund, die erhaltende Mitte und das lenkende Ziel des gesamten Kosmos. Sie wirkt in dieser Bestimmung direkt auf die „anima mundana“ ein, die dadurch selber als intelligibles und aktiv denkendes Prinzip der sinnenfälligen Natur tätig wird. Gehalten von den intelligiblen Ordnungsprinzipien alles Seienden, die in der „mens angelica“ in Liebe miteinander verbunden sind, übernimmt die Weltseele die Funktion der „ratio artificiosa“ für alle Gestalten und Lebewesen im Bereich der Natur¹².

Unter dem Aspekt, daß die Weltseele in ihrem Denken auf den Kosmos der intelligiblen „Ideen“ alles Seienden bezogen ist, trägt sie den Namen Kronos. Insofern sie in der Orientierung an diesem κόσμος νοητός die Himmelsphären und die ihnen zugeordneten Planeten in geordnete Bewegung versetzt, beansprucht sie den Namen Zeus; und in der Funktion, in der sie die individuellen Gebilde der sublunaren Welt aus sich hervorbringt, kann sie als „Aphrodite Pandemos“ bzw. als „Venus vulgaris“ bezeichnet werden. Diese Aphrodite ist eine Tochter des Zeus, der seinerseits bildhaft die demiurgische Aktivität der Weltseele bezeichnet. Ihre Mutter trägt nach mythologischer Überlieferung den Namen Dione, der mit demjenigen des Zeus etymologisch verwandt ist¹³. Ficino

⁹) Zur plotinischen Zerkunft dieser Trias als einer Kennzeichnung der Seinsweise des absoluten Νοῦς vgl. Pierre Hadot, *Etre, vie, pensée chez Plotin et avant Plotin*, in: *Entretiens sur l'Antiquité classique*, Vol. V, *Les Sources de Plotin*, Vandœuvres-Geneve 1960, 105–157. Zur Wirkungsgeschichte dieser Trias bei Proklos, Augustinus, Ps.-Dionysius Areopagita vgl. die instruktiven Hinweise bei Beierwaltes, *Proklos*, a. a. O. 106, Anm. 93 und 93 ff. Von dort wird dieser Gedanke an Ficino weitergegeben.

¹⁰) *A II* 7, 154: „ad intelligendam dei pulchritudinem rapitur . . . divinitatis fulgorem in se primum complectitur“.

¹¹) So die allegorische Auslegung der Tatsache, daß sie „ohne Mutter“ („mater“ = „materia“) dem Samen des Uranos entsprungen ist.

¹²) Ficino, in *Phil.* 79.

¹³) Beide Namen sind aus einer gemeinsamen sprachlichen Wurzel abgeleitet: „di“. Sie kommt bei Zeus im casus genetivus (Διός) zum Vorschein. Vgl. dazu *Etymologium Magnum*, ed. Gaisford, 280, 41: „Ἀπο Διός, Διώνη . . .“. Dione ist wie ihre Tochter Aphrodite und ihre Nachfolgerin Hera (vgl. hier S. 140 ff.) die „Spenderin der Freuden des Werdens“ (ἡ διδοῦσα τὰς τῆς γενέσεως ἡδονάς, *Etym. Magn.*, ebd.). In der vorhomerischen Mythologie fungiert Dione als die erste Gemahlin des Zeus. Sie wird erst in späterer Zeit von Hera aus der Rolle der Göttermutter verdrängt. Vgl. hierfür

deutet durch diesen Mythos den Gedanken an, daß der Kosmos als Einheit aus vernünftiger und materieller Wirklichkeit besteht. Während der „Venus caelestis“ die Aufgabe zukommt, die vom Einen (Uranos) ausstrahlende Schönheit in sich aufzunehmen und sie in den Tätigkeitsbereich der „Venus vulgaris“ hinüberzuleiten, soll die Tochter von Zeus und Dione die von ihrer „himmlischen“ Namensverwandten empfangenen Strahlen göttlichen Lichts den Gestalten der sublunaren Welt einprägen und sie dadurch insgesamt auf das Prinzip vollkommener Schönheit verpflichten¹⁴.

Ficino ergänzt seine metaphysisch-kosmologischen Ausführungen zu den Namen und Funktionen der Liebesgöttin durch ethisch-anthropologische Überlegungen. Er macht dabei deutlich, daß die menschliche Seele, vermittelt durch ihr Sehorgan, die schönen Gestalten wahrnimmt, die von der „Venus vulgaris“ in der Orientierung an ihrer „himmlischen“ Schwester hervorgebracht worden sind. Durch das Auge werden diese Wahrnehmungen weitergeleitet an die beiden zentralen produktiven Fähigkeiten der menschlichen Seele, an die „vis intelligendi“ und die „potentia generandi“. Dabei läßt sich die Tätigkeit der „vis intelligendi“ als das menschliche Pendant zur himmlischen Venus auffassen, weil sie in der Schönheit sinnenfälliger Gestalten ein Abbild göttlicher Schönheit erkennt. Die Liebe zum Schönen, die auf diese Weise in der menschlichen Seele entfacht wird, bezieht sich damit letztlich auf den transzendenten Grund aller Schönheit im Bereich der sinnenfälligen Wahrnehmung. Sie vollzieht damit exakt jene Aufstiegsbewegung zur Urgestalt des Schönen, von der die Diotima des platonischen „Symposion“ gesprochen hat. Die himmlische Aphrodite der menschlichen Seele begründet dadurch die Vollkommenheit der „vita contemplativa“. Die menschliche „potentia generandi“ hingegen läßt sich als ein Analogon zur irdischen Venus auffassen. Sie wirkt als das die „vita activa“ bestimmende Verlangen, aus eigener Kraft schöne Gestalten hervorzubringen, entweder die schönen Gebilde wahrer Gedanken und Kunstwerke oder leibliche Nachkommen, die sich durch Schönheit und sittliche Vollkommenheit auszeichnen. Beide Formen der Liebe, die in der menschlichen Seele wirksam sind, bleiben gemeinsam „auf die göttliche Schönheit gerichtet“¹⁵.

Da die Vielfalt der Aspekte, unter denen sich die Macht der Liebe in den verschiedenen Dimensionen des Seienden bekundet, durch komplexe Übergänge aufeinander bezogen sind, ist „Amor“ als die Kraft zu charakterisieren, die eine „dauernde Anziehung zwischen Gott und der Welt“ bewirkt. In der Kraft, mit der die beiden Aphroditen im Bereich des Absoluten tätig sind, entsteht eine Bewegung, in der sich die göttliche Einheit zur Welt hin entfaltet, während die beiden Aphroditen in der menschlichen Seele dafür sorgen, daß die „anima

den Artikel *Dione* in Roschers *Ausf. Lex. d. gr. u. röm. Mythologie*, Leipzig 1884 ff., Bd. 1/1, 1028 f. Diese Zusammenhänge sollten bei der Deutung des Zeus-Hera-Freskos mitbedacht werden, zumal da das Etymologium Magnum von Humanisten wie Orsini benutzt worden ist.

¹⁴) *A II 7*, 154: „Illa (sc. Venus caelestis) divinitatis fulgorem . . . in Veneram secundum traducit. Hec fulgoris illius scintillas in materiam mundi transfundit. Scintillarum huiusmodi presentia singula mundi corpora, pro captu nature, spetiosa videntur“.

¹⁵) *A II 7*, 155: „Uterque (sc. amor) enim divinam imaginem sequitur“.

humana“ in einer aufsteigenden Bewegung zu ihrem eigenen intelligiblen Ursprung und zu demjenigen des Seienden insgesamt zurückkehren kann¹⁶. „Amor“ bezeichnet also einerseits das „Verlangen“ Gottes, die ihm eigene Vollkommenheit in der Welt seiner Schöpfung auszubreiten¹⁷, andererseits ist er ein Name für die Fähigkeit des Menschen, sich denkend auf den göttlichen Ursprung aller Realität zu beziehen und in der Orientierung am Prinzip der creativen Liebe Gottes seinerseits schöne Gestalten zu „zeugen“.

In der Sprache der platonischen Dialoge meint „Erzeugung des Schönen“ nicht nur den Vorgang physiologischer und geistiger „Zeugung“¹⁸, sondern auch die Herstellung schöner Produkte durch menschliche Kunst und die Nachahmung der göttlichen Liebe durch sittliches Handeln, die ihren vollkommensten Ausdruck im menschlichen „amor mutuus“ findet. Der menschliche „amor mutuus“ ist dabei zugleich eine Nachahmung jenes freundschaftlichen Zusammenhangs, durch den alle Teile des Universums aufgrund der Wirksamkeit des weltbegründenden „amor divinus“ miteinander verbunden sind¹⁹.

Ficino hat die besondere Bedeutung des zwischenmenschlichen „amor mutuus“ in Sätzen beschrieben, die an die Metapher vom Tausch des Herzens in der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Liebespoesie anknüpfen. Im „Tausch des Herzens“ zeigt sich das „inestimabile lucrum“ wechselseitiger Liebe, die zwei Menschen in eine Person verwandelt oder durch geistige „Verdoppelung“ einer einzigen Person eine „similitudo . . . in pluribus“ herstellt²⁰. Durch wechselseitige Liebe entsteht ein „ordo caritatis“²¹, der sich wesentlich von den Strukturprinzipien politischer und sozialer Körperschaften unterscheidet. In der Sphäre des sozialen und politischen Lebens dominieren hierarchisch gegliederte Abhängigkeitsverhältnisse, die nach Ficinos Überzeugung nicht grundsätzlich abgeschafft werden können. Politische Ordnung beruht im besten Fall auf einem geschickt arrangierten Ausgleich gegensätzlicher Interessen. Der „ordo caritatis“ ist hingegen durch das Prinzip der Wechselseitigkeit von allen Formen politischer Herrschaft wesentlich unterschieden. Nicht in der Politik, sondern nur im „amor mutuus“ lassen sich deshalb die ansonsten unaufhebba-

¹⁶) A II 2, 146: „Quoniam si deus ad se rapit mundum mundusque rapitur, unus quidam continuus abstractus est a deo incipiens, transiens in mundum, in deum denique desinens, qui quasi circulo quodam in idem unde manavit iterum remeat . . . Prout in deo incipit et allicit, pulchritudo; prout in mundum transiens ipsum rapit, amor; prout in auctorem remeans ipsi suum opus coniungit, voluptas“.

¹⁷) A III 2, 161.

¹⁸) A VI 11, 224 f.

¹⁹) Vgl. dafür A II 2, 162: „Terre partes singule amore mutuo copulante ad partes alias terre sui similes sese conferunt“; ibid: „Unitatem vero partium mutuus earundem efficit amor“; A III 3, 165: „Quamobrem omnes mundi partes quia unius artificis opera sunt eiusdem machine membra inter se in essendo et vivendo similia, mutua quadam caritate sibi invicem vincuntur, ut merito dici possit amor nodus perpetuus et copula mundi partiumque eius immobile subtentaculum ac firmum totius machine fundamentum“: Zur Sache vgl. die Hinweise bei Beierwaltes, *Marsilio Ficinos Theorie des Schönen*, a. a. O. 38, Anm. 97.

²⁰) A II 8, 156 f.

²¹) Zur „Ordnung der Liebe“, insbesondere zum augustinischem Hintergrund dieses Terminus vgl. Friedrich Ohly, *Goethes „Ehrfürchten“ – ein „ordo caritatis“*, *Euphorion* 55 (1961), 113–145 und 425–448.

ren „Gebrechen der menschlichen Natur“ heilen. Der von politischen Ansprüchen freigelassene und vom Prinzip wechselseitiger Liebe gestaltete Lebensraum wird zum einzig denkbaren Ort, an dem der Mensch in den paradiesischen Zustand seiner in sich vollkommenen „*prisca natura*“ zurückkehren kann²².

Aus dem Verlust paradiesischen Glücks resultiert das „Gebrechen“ der Unbestimmtheit, das sich in der menschlichen Lebensführung als Unsicherheitsfaktor bemerkbar macht²³. „*Amor*“ wird deshalb zur Kraft, die alle Mängel und Zweideutigkeiten des menschlichen Daseins durch einen intensiven Bezug auf das Prinzip des „*amor divinus*“ aufheben kann. Die Macht der Liebe wirkt im Menschen zunächst als ein noch gänzlich ungerichteter Elementaraffect, der sich ohne Kontrolle durch die Vernunft an beliebige Gegenstände eines momentanen, stets wechselnden Begehrens bindet²⁴. Die „Kunst“ der Liebe besteht darin, diesen erotischen Elementaraffect, ohne den Leben überhaupt nicht möglich ist, auf vernünftige Ziele zu lenken, ohne sein energetisches Potential aufzulösen. Hierzu bedarf es einer Beherrschung der blinden Affekte durch die ethischen Tugenden im Sinne der praktischen Philosophie des Aristoteles²⁵. Die Tugenden der „*vita activa*“ führen in die „Wahrheit des reinen Lebens“ ein, die in der „*vita contemplativa*“ ihre Vollendung findet²⁶.

Die geforderte Verbindung von „*vita activa*“ und „*vita contemplativa*“ wird durch den „*amor mutuus*“ verwirklicht. Er stiftet Verhältnisse der Eintracht, die nicht mehr auf dem Ausgleich, sondern auf der Überbietung individueller Interessen beruhen, d. h. auf der Fähigkeit, im Blick auf die geliebte Person, den Anderen, von sich selber abzusehen. „*Mutua caritas*“, dies ist die Utopie Ficinos, beseitigt die Bindung menschlichen Lebens an konkrete Interessen, die in den Bereichen der Wirtschaft, des Rechts und der Politik zwar reguliert, aber als motivierende Handlungskräfte immer auch vorausgesetzt sind²⁷.

Über den Tugenden des „*amor mutuus*“ aber steht die göttliche Liebe, die durch ihre Vollkommenheit jede Form harmonisch in sich vereinigter Zweiheit überbietet. An diesem Prinzip absoluter Einheit findet der „*amor humanus*“ sein höchstes Ziel. Es wird nach Ficino dadurch erreicht, daß der Mensch den erotischen Elementaraffect seines Lebens zu jener Form des „göttlichen Wahnsinns“ steigert, der im platonischen „*Phaidros*“ unter dem besonderen Patronat der „*Venus Urania*“ steht. Erst in der Form erotischer Bewegung, die von der „himmlischen Venus“ regiert wird, gewinnt die menschliche Seele die „Flügel“,

²²) *AV* 1, 168: „... mutuus hominibus innatus est amor, priscae nature conciliator, annitens unum ex duobus efficere hominumque nature mederi“. Das Motiv der Restitution der „*prisca natura*“ des Menschen durch „*amor*“ ist auch der sachliche Grund für die engen Beziehungen der Liebestheorie Ficinos zur bukolisch-orphischen Dichtung seiner Zeit.

²³) Vgl. dafür im vorliegenden Buch S. 83 f.

²⁴) *AV* 10, 221: „... in hominum appetitu a vite primordiis inextinguibilis innatus est fervor, qui animum quiescere non permittit ac semper impellit, ut ad certum aliquid studiose se applicet“.

²⁵) Die Erfüllung dieser Forderung ist das zentrale Thema der Dekoration des Camerino Farnese. Vgl. dazu hier S. 31 f. und 69, Anm. 28.

²⁶) *AV* 18, 237: „... supra mores ad sapientie, scientie, prudentie lucidissimam veritatem te protinus ascensurum ...“.

²⁷) *AV* 9, 194: „Mutuus (sc. amor), periculis pulsus securitatem, submota dissensione concordiam, vitata miseria prestat felicitatem. Ubi enim mutua caritas, ibi nulle insidie. Ibi communia omnia.“

die sie in ihre „ewige Heimat“ zurücktragen können²⁸. Auf diesem „Flug“ kommt ihr ein übernatürliches Licht entgegen, das vom „amor divinus“ ausgeht und das denjenigen, der es wahrzunehmen vermag, dazu befähigt, der übernatürlichen Realität göttlicher Schönheit ansichtig zu werden²⁹.

Ficinos Philosophie der Liebe steht in der Tradition eines Denkens, das nicht im diskursiven Logos der dialektischen Vernunft, sondern in der vollendeten Bewegung der Liebe die Kraft erkennt, durch die der Mensch Gott selber ähnlich werden kann. Ficino begreift „amor“ nicht als einen irrationalen Affekt, der möglichst vollständig ausgelöscht, sondern zur Ähnlichkeit mit dem „amor divinus“ erweitert werden muß. Dieses Konzept enthält eine anthropologische These, die in ihrer Aussageabsicht häufig mißverstanden wird. Sie besagt, daß der Mensch sein Leben nicht in der ruhigen Selbstgewißheit theoretischer Welt-distanz vervollkommen kann, sondern nur in der Sublimierung und Steigerung eines Elementaraffekts, der bereits seinen „appetitus naturalis“ bestimmt. Im Zentrum dieser Anthropologie steht deshalb letztlich der Gedanke einer dauerhaften Versöhnung zwischen Natur und Vernunft. Sie resultiert nicht aus der absoluten Vorherrschaft der einen über die andere Instanz, sondern aus ihrer wechselseitigen Steigerung, die ihrerseits voraussetzt, daß der Mensch die Ambivalenz zwischen Vernunft und Natur nötig hat, um das höchste Ziel seines Lebens zu erreichen. In der naturhaften Disposition des Menschen wirkt eine elementare Kraft, die nicht das radikal Andere zu seinen rationalen Fähigkeiten darstellt. Vernunft ist vielmehr auf einen affektiven Handlungsimpuls angewiesen, wenn sie in ihrer eigenen Tätigkeit nicht den Bezug zu ihrem transzendenten Grund verfehlen will. Nur eine Vernunft, die sich dem erotischen Elementaraffekt menschlichen Lebens im Zustand seiner äußersten Vervollkommenung anverwandelt hat, kann die Gefahr des Selbstverlusts durch das Abgleiten in einen blinden Automatismus ihrer eigenen Tätigkeit vermeiden. Der erotische Elementaraffekt hingegen muß die ihm originäre Blindheit überwinden, damit er das Ziel mitsehen kann, zu dem er allein die menschliche Seele zu führen vermag. Eros, der im Blick auf die Vielfalt der möglichen Gegenstände seines Begehrens durch Urteilskraft („consilium“) zum Movens eines vernünftigen Könnens („ars“) geworden ist, befähigt die menschliche Seele zur vollendeten Entfaltung der in ihr angelegten Möglichkeiten, die als „Verähnlichung mit Gott“ erfahren wird³⁰.

Giovanni Pico della Mirandola hat Ficinos Philosophie des „amor mutuus“ dadurch verschärft, daß er Gott vorrangig mit dem Einen im Sinne der ersten Hypothese des platonischen „Parmenides“ identifiziert. Damit wird dem Gedanken einer durch Zweiheit bestimmten Einheit eine systematische Bedeutung zugestanden, die ihm in Ficinos Philosophie der Liebe so nicht zukommt.

²⁸) A VII 16, 260: „ad alas recuperandas, quibus in patriam revolet“. Vgl. Plato, *Phaedr.* 246 a ff., 249 d ff.

²⁹) A IV 4, 172: „aliud iterum clarius accipit lumen (sc. lumen divinum, infusum) quo etiam superna cognoscat“. Betätigung des „lumen naturale“ ist allerdings die Voraussetzung für das Aufleuchten des göttlichen Lichts in der menschlichen Seele.

³⁰) Vgl. dazu im vorliegenden Buch S. 83 f.

Bei Pico ist nämlich die Vereinigung zweier Prinzipien, die sich in antithetischer Spannung gegenüberstehen, bereits für die „mens angelica“ kennzeichnend, so daß nicht erst der sublunare Bereich des Kosmos, sondern bereits die interne Struktur der intelligiblen Urformen alles Seienden als „mistione“ „di due nature“ zu verstehen ist³¹. Alles Sein außerhalb der göttlichen Einheit verwirklicht auch unter dem Aspekt seiner Schönheit ein Gesetz der „contrarietà unita“ und der „discordia concorde“³².

Das Prinzip der gegenseitigen Vermittlung von Gegensätzen ist in der Galleria Farnese in mannigfaltiger Weise gegenwärtig, während auf die platonische Lehre von der zweifachen Rolle Aphrodites allenfalls indirekt angespielt wird³³. Jedoch scheinen zwei Motive aus der Rede, mit der Pausanias in Platons „Symposion“ die Unterscheidung zwischen Aphrodite Urania und Aphrodite Pandemos einführt, in der Galerie an einem hervorgehobenen Platz dargestellt zu sein. Gemeint sind zum einen die miteinander streitenden, sich aber letztlich versöhnenden „Amori“ an den Kreuzungsstellen der Schmal- und Längswände oberhalb der Kranzleiste und zum anderen die ihnen räumlich übergeordneten Hermenpaare.

Die verschiedenen Deutungen zu den vier Szenen der miteinander streitenden „Amori“ (Abb. 17–20), sollen hier nicht wiederholt werden³⁴. Sie erinnern zweifellos an die Eroten des platonischen Symposion, die dort den beiden Aphroditen zugeordnet sind. Die Präsenz dieser Eroten-Paare in der Galerie ist aber nur dann sinnvoll, wenn man den Kommentar Ficinos zu den Ausführungen des Pausanias in Platons „Symposion“ berücksichtigt. Danach geht es in der Lehre von der Existenz zweier Amores nicht um die Gegensätzlichkeit zwischen sexueller Begierde und Liebe zur Tugend wie bei Pausanias, sondern um die Andeutung der Lehre vom „amor mutuus“. Wer liebt und deswegen nicht mehr bei sich selbst ist, bedarf der Gegenliebe, um durch den Geliebten zu sich selber zurückzufinden. In den offensichtlich nicht allzu martialisch veranschaulichten „Kämpfen“ zwischen den „Amori“ der Galerie und ihrer Versöhnung kann man deshalb ein Bild für die „mira res“ der „mutua benevolentia“ zwischen Liebenden sehen³⁵. Hier werden ebensowenig Strafaktionen gegen die irdische Liebe veranschaulicht, wie Martin annimmt, noch wird zum „amore reciproco“ im sexuellen Sinne aufgefordert, wie Dempsey vermutet. Die „Amori“, die mit I. Marzik auch als Zwillinge gedeutet werden können³⁶, verbildlichen das Verhältnis der „discordia concors“ zwischen himmlischer und irdischer Liebe, in

³¹) Pico, *Commento* I 9, *Garin* 472.

³²) Ebd., II 8, *Garin* 495 f., mit Hinweisen auf Homer, Heraklit und Empedokles.

³³) Vgl. dazu im vorliegenden Buch die Ausführungen zur in sich ambivalenten Rolle Junos in Kap. IX, S. 136 und 141.

³⁴) Vgl. die Übersicht bei Marzik, a. a. O. 133.

³⁵) A II 8, 156. In seiner ersten Deutung der Galleria Farnese hat Bellori das Motiv der Amores als Allegorese der Lehre vom „amor mutuo“ verstanden. Vgl. dazu *Martin* 88, Anm. 24.

³⁶) Marzik, a. a. O. 135 mit Bezugnahme auf Leone Ebreos *Dialoghi d'Amore*. Dort wird Amor als „Zwillingskind“ von Jupiter und Venus Urania bezeichnet. Er ist ein „Zwilling“, weil er als „amore honesto e divino“ sich sowohl auf körperliche als auch auf geistige Dinge beziehen kann. Auch hier geht es, wie Marzik hervorhebt, um eine Versöhnung zwischen sinnlicher und geistiger Liebe. Dieses Konzept der *Dialoghi d'Amore* geht unmittelbar auf Ficino zurück.

der die Regel der „mutua benevolentia“ aller, auch der zwischenmenschlichen Liebe begründet ist.

Auf Ficinos Modifikation der Pausanias-Rede verweist auch das Motiv der sich gegenseitig umarmenden Hermen an den vier „angoli“ der Deckenwölbung. Pausanias empfiehlt als die vollkommenste Form einer gleichsam philosophisch legitimierten Päderastie die Verbindung zwischen einem alten und einem jungen Mann, der bereits dem Kindesalter entwachsen und mit dem keimhaften Anflug des Bartwuchses auch erste Ansätze zu realitätsbezogener Vernunft entwickelt haben soll³⁷. Eine derartige Verbindung, die im „Wettkampf“ zwischen Liebendem und Geliebtem erprobt werden muß³⁸, findet ihr nobles Ziel in der gemeinsamen Bemühung um Tugend und Weisheit³⁹. Ficino deutet ihre „mirifica commutatio“ als das Schön-Bleiben des alten und als das Vernünftig-Werden des jungen Mannes. Im Austausch ihrer Blicke vollzieht sich auch ein Austausch zwischen Lehren und Lernen, der vom Älteren als angenehm, vom Jüngeren als nützlich erfahren wird⁴⁰. Bei Bellori scheint dieses Motiv in der Formulierung nachzuklingen: „Le figure de'termini sono giovini robusti senza barba ed in età virile con la barba, in espressione di fortezza . . . da un muro all' altro s'incontrano e si abbracciano insieme con mirabil senso dell'occhio“⁴¹ (Abb. 17–20).

³⁷) Plato, *Conviv.* 181 d.

³⁸) Ebd. 184 a.

³⁹) Ebd. 184 d f., 185 a–b.

⁴⁰) *A II* 9, 159: „Pulchritudo denique inter amantes pro pulchritudine commutatur. Junioris amati pulchritudine vir oculis fruitur. Viri pulchritudinem iunior mente consequitur . . . Mirifica plane commutatio est. Utrique honesta, utilis et iocunda. Honestas quidem par in utroque. Eque enim honestum est et discere et docere. Iocunditas in seniore maior, qui aspectu et intelligentia delectatur. In iuniore vero maior utilitas. Quo enim prestantior est animus corpore, eo pretiosior est pulchritudinis animi quam corporis consecutio!“

⁴¹) *Bellori* 46 f. Bei Bellori begründet die vierfache Präsenz dieses Bildmotivs die interne Kohärenz des „ornatus“ im Bereich der Deckenwölbung.

IV. DER ZUSAMMENHANG VON LIEBE UND TUGEND

Die Perseus-Fresken der Galerie

Nur ein Betrachter, der weiß, was ihn erwartet, kann sich in der Galleria Farnese ergehen, ohne daß ihn das irritierende Gefühl befällt, er sei hilflos einer nicht mehr zu beherrschenden Fülle optischer Reize und einer gedanklich kaum noch nachvollziehbaren Ansammlung rätselhafter Bildgestalten ausgesetzt. Das Wissen, das ihm abverlangt wird, war dem zeitgenössischen Besucher des Festsaales im Palazzo Farnese aufgrund seiner Bildungsvoraussetzungen gleichsam mit einem Schlage präsent. Für ihn konnte deshalb die Differenz zwischen Anschauen und Begreifen gar nicht auftreten, die wir erst mühsam überwinden müssen. Der zeitgenössische Betrachter der Fresken Carraccis war sich seiner literarischen und theologisch-philosophischen Bildung sicher genug, um sich bereitwillig auf ein reizvolles Spiel mit den Elementen seines Wissens einzulassen. Wenn wir uns bemühen, den Horizont seines Bewußtseins durch historische Forschung zu „rekonstruieren“, kann ein Eindruck entstehen, den Zeitgenossen Carraccis kaum hätten nachvollziehen können, nämlich der einer gedanklichen Überfrachtung der Bilder, die ihren sinnenfälligen Charme zerstört. Ambitionierte Kunst war im kulturellen Ambiente Roms von 1600 die Angelegenheit einer in vergleichbarer Weise gebildeten, sozial weitgehend homogenen und quantitativ überschaubaren Gruppe. Für sie war Spiel, was uns als das Resultat gedanklicher Arbeit höheren Grades vorkommen mag. Wenn auch für uns die Wirkungen des „prodesse“ und „delectare“ aus einem gemeinsamen Brennpunkt hervorgehen sollen, müssen wir versuchen, jene Perspektive wiederzugewinnen, aus der die Kunstliebhaber um 1600 den Fresken Carraccis zuzusehen geneigt waren. Zu diesem Zweck war es unerlässlich, den geistigen Horizont auszuschreiten, innerhalb dessen sich auch der heutige Betrachter dieser Bilder bewegen muß, wenn er mit Vergnügen den Sinn jener „fabulosa delectatio“ erkennen will, die sich Menschen mit ganz anderen Bildungsvoraussetzungen und Erwartungen an Darstellungsmöglichkeiten der Malerei ausgedacht haben.

In dieser Situation ist es hilfreich, wenn der heutige Beobachter in der Wanddekoration der Galerie Motive aus dem ikonographischen Programm des *Camerino Farnese* wiedererkennen und sie außerdem auf den Gedanken der vollkommenen Verwirklichung tugendhaften Lebens beziehen kann, der im vorangegangenen Kapitel der vorliegenden Arbeit thematisiert worden ist. Während nämlich im *Camerino Farnese* die Verwirklichung ethischer und dianoetischer Tugenden sowie ihre Überhöhung durch die theologische Tugend der „pietas“ verbildlicht ist, sind an den vier Enden der Längsseiten in der Galerie Allegoresen der Tugenden „fortitudo“, „temperantia“, „iustitia“ und „caritas“ zu erken-

nen (Abb. 5–8). Die Präsentation der „caritas“ bedeutet eine Abweichung von dem klassischen, auf Aristoteles und Platon zurückgehenden Kanon der „Kardinaltugenden“. John Rupert Martin hat versucht, diese Modifikation durch den Hinweis auf das zentrale Thema der Galerie und auf seine Herkunft aus Ficinos Philosophie der Liebe zu begründen¹. Demgegenüber betont Iris Marzik, daß bei Ficino die Tugenden der Tapferkeit, des Maßes und der Gerechtigkeit ganz traditionell unter der Führung der „prudentia“ und nicht von „amor“ stünden². Sie sieht in der gleichrangigen Anordnung der Tugendallegoresen ein Gesetz der Gleichwertigkeit wirksam, das es ihr erlaubt, die einzelnen „virtutes“ auf die ihnen räumlich zugeordneten Impresen herausragender Mitglieder der Familie Farnese zu beziehen³. Aber auch ihre politische Deutung beruft sich vernünftigerweise auf philosophische Konzeptionen aus dem Umkreis Ficinos, die der Liebe die Funktion einer dirigierenden Rolle für die Tugenden der „vita activa“ und der „vita contemplativa“ zuschreiben⁴. Es ist deshalb anzunehmen, daß die Tugendallegoresen auch dann, wenn sie sich im Sinne von I. Marzik und J. R. Martin auf bestimmte Mitglieder der Familie des Auftraggebers und auf ihr politisch-kulturelles Selbstverständnis beziehen, zugleich auf das gedankliche Konzept verweisen, das der Ausstattung der Galerie insgesamt zugrundeliegt. Sie sind als das „exordium“ der „Rede“ aufzufassen, die dem „Zwecke dient, die Aufmerksamkeit des Hörers in der geeigneten Weise auf das noch Vorzutragende hinzulenken“⁵.

Aus dieser Perspektive läßt sich möglicherweise auch das Motiv der drei an den Schmalseiten der Wände dargestellten „prigioni“ (Bellori) verständlich machen. Sie erinnern nicht allzu entfernt an die „Sklaven“ vom Julius-Grab Michelangelos und mögen deshalb wie diese den Gedanken Ficinos andeuten, daß die Tugenden die Last eines Lebens lindern sollen, das auf dem Niveau ungestalteter Materie stehen bliebe, wenn es sich primär vom Impuls ungezügelter Affekte bestimmen ließe⁶. Insofern ist es auch konsequent, daß die erwähnten „Gefangenen“ die großen Fresken der beiden Schmalwände gleichsam tragen (vgl. Abb. 1). Dort ist die exemplarische Verwirklichung tugendhaften Lebens dargestellt, das, vermittelt über „prudentia“ und „amor“, sein Ziel in der „pietas“, also der Liebe zu Gott findet⁷. Dabei handelt es sich zum einen um das

¹) Martin 127 f. mit Berufung auf Kristeller, a. a. O. 128, Anm. 2 und auf Ficino *AI* IV 5 f., 174 ff.

²) Zur Begründung vgl. Marzik, a. a. O. 103, Anm. 5. Das dort gegebene Zitat hätte allerdings durch seinen Kontext differenziert werden müssen. Im unmittelbar nachfolgenden 6. Abschnitt der 4. Rede (*AI* IV 6, 176 f.) wird nämlich der Gedanke erläutert, die „virtutes“ insgesamt einschließlich ihrer Führerinnen „prudentia“ müßten durch „amor“ überhöht werden.

³) Marzik, a. a. O. 103.

⁴) Ebd. 108 ff.

⁵) Cicero, *De inventione* I 15. Zum „exordium“ des in der Galleria Farnese „Vorgetragenen“ vgl. hier S. 96. Der „exordiale“ Charakter der Tugendallegoresen kann im Blick auf die Abb. 2–3 und 5–6 aus ihrer Position im Raum abgelesen werden.

⁶) Vgl. dazu Erwin Panofsky, *The Neoplatonic Movement and Michaelangelo*, in: Ders., *Studies in Iconology* a. a. O. 191 ff.

⁷) Vgl. dafür Ficino *AI* VII 14, 259 f. und VII 15, 260. Der Gedanke von der Unterordnung der „virtutes“ unter die „pietas“ ist möglicherweise auch für einige der kleineren Fresken an den Längsseiten der Galerie aufschlußreich, z. B. für die Rettung des Sängers Arion durch den Delphin (dieses

Fresko von der Befreiung Andromedas durch Perseus (Abb. 21) und zum anderen um die Darstellung seines Sieges über die Rote des Phineus (Abb. 22). Die Tatsache, daß die bereits erwähnten Tugendallegoresen an den Längswänden diesen Bildern unmittelbar benachbart sind, dürfte aufschlußreich sein für die Bedeutung, die der Betrachter mit den Perseus-Fresken verbinden soll. Dabei scheint es kein Zufall zu sein, daß die Allegoresen der „fortitudo“ und der „caritas“ der Befreiung Andromedas und die Allegoresen der „temperantia“ und der „iustitia“ dem Sieg über Phineus zugeordnet sind. Diese Verklammerungen unterstützen die exordiale Bedeutung der Tugendallegoresen im Sinne einer umfassenden „insinuatio“ des Betrachters, die das Thema der Rede sogleich durch „exempla“ veranschaulicht⁸. Liest man unter diesem Aspekt den primären Bezugstext der beiden Fresken, nämlich die Metamorphosen Ovids⁹, so läßt sich die soteriologisch-moralische Deutung J. R. Martins¹⁰ ebenso differenzieren wie die politische I. Marziks¹¹. Ovid berichtet, daß Äthiopien, das Heimatland Andromedas, in dem ihr Vater Cepheus als König herrscht, von Neptun durch lebensbedrohliche Überschwemmungen bestraft wird, weil die Mutter Andromedas, Cassiope, behauptet hatte, sie sei schöner als die Töchter des Meeresgottes Nereus. Das Land kann nach einem Urteilsspruch des Jupiter-Ammon nur dann gerettet werden, wenn Andromeda an ein Felsenriff geklammert und damit einem wütenden Meeresungeheuer zum Fraß ausgeliefert wird. Perseus, Exemplum des gottgezeugten Heroen, der soeben die Medusa getötet hat, erblickt auf dem Rückflug in seine griechische Heimat die hilflose Jungfrau und befreit sie, indem er das sie bedrohende Untier tötet. Bei der Darstellung seines Sieges über das Monstrum weicht Carracci jedoch vom Text Ovids insofern ab, als Perseus dieses Ungeheuer nicht mit dem Schwert besiegt, sondern es mit dem Haupt der Medusa versteinert. Das Vorbild für diese Abweichung ist, wie I. Marzik gezeigt hat, Lukian¹².

Tier gilt bei Ovid, *Fasti*, II 117, als Symbol der Frömmigkeit) (Abb. 9) oder für die Darstellung von der Erschaffung des Menschen durch Prometheus (Abb. 10).

⁸) Vgl. dazu Cicero, *De inv.* I 15, 20 f. Die „insinuatio“ („oratio quadam dissimulatione et circumfusione obscure subiens auditoris animum“) ist erforderlich, wenn das Redethema dem Hörer fremd ist. Im anderen Fall genügt eine kurze Redegliederung („partitio“). Vgl. dazu auch Quintilian, *inst. or.* IV 1, 69 f.

⁹) Iris Marzik faßt Apollodor, *Bibliotheca* II 4, 1–5 als Primärquelle für dieses Fresko auf. Einzelne Bildelemente erinnern aber eher an Ovid, *Metam.* IV 670 ff. und V 1 ff.

¹⁰) Martin 127 ff. Nach seiner Auffassung wird in Andromeda die menschliche Seele von Christus (= Perseus im *Ovidius moralizatus* von Petrus Berchorius, Paris 1509, fol. XI.IIb, *Utrechter Ausg.*, 88) vor der Gewalt des Teufels („belua marina“) gerettet. Martins Deutung knüpft an diejenige Belloris an (*Bellori* 65).

¹¹) Iris Marzik versteht die Perseus-Fresken als politische Allegorien auf die Rekatholisierungspolitik des Herzogs Alessandro Farnese in den spanischen Niederlanden (a. a. O. 113). Danach ist der Herzog wie Perseus der „Wiederhersteller verletzten Rechts“, der die Niederlande (Andromeda) von den Häretikern (Phineus) befreit. O. 115 ff. Marzik betont die allgemeine Gebräuchlichkeit derartiger Allegoresen. Aufgrund ihrer reichhaltigen Anwendungsmöglichkeiten in der politischen Propagandistik scheint mir diese Deutung jedoch zu konkret zu sein, um allein die Interpretationsmöglichkeiten der Perseus-Fresken festlegen zu können.

¹²) Lucianus, *Dialogi marini* XIV, wie Marzik, O. 120, Anm. 21. Wichtig ist ferner ihr Hinweis auf Manilius, *Astronomica* V 538 ff. (a. a. O. 113, Anm. 2).

Nicht mehr dargestellt ist, wie Perseus Andromedas Fesseln löst, seine Hände von den Spuren des Kampfes reinigt und zum Dank für das Gelingen seiner Rettungstat den Göttern Jupiter, Merkur und Minerva ein Opfer darbringt¹³. Der mit dem Mythos vertraute Betrachter des Freskos wußte jedoch, daß Ovid nicht nur die Tapferkeit, sondern auch die Klugheit und Frömmigkeit des Perseus veranschaulichen wollte. Dessen Gegner ist nicht nur das Seeungeheuer, sondern ebenso Phineus. Sein Erscheinen bei der Hochzeitsfeier mit Andromeda wird von Ovid bewußt mit dem Auftauchen des Meeresuntiers und den von seiner Wut erregten Wellenbergen parallelisiert¹⁴. Phineus ist als „belli temerarius auctor“¹⁵ ein Symbol der Gottlosigkeit¹⁶. Er verbildlicht außerdem das Laster des cholerischen Wahnsinns¹⁷ und die Todsünde der „ira“¹⁸. Aber selbst der vergebliche Versuch eines feigen Rückzugs¹⁹ kann ihn nicht vor der gerechten Strafe durch Perseus bewahren, der in ritterlichem Kampf seine Waffen gegen ihn und seine Bundesgenossen erhebt und erst, als er in äußerster Bedrängnis merkt, daß er im Vertrauen auf seine Körperkraft allein der Überzahl seiner Gegner nicht Herr werden kann, zunächst seine Widersacher und endlich Phineus selbst mit dem Haupt der Medusa versteinert. Perseus kämpft also nicht im blinden Vertrauen auf die eigene „fortitudo“, sondern er bewährt zugleich „ratio“²² und „pietas“. Er befreit das todgeweihte, aus eigener Hilflosigkeit und lähmender Angst schon fast von selbst zu Stein erstarrte Leben²¹ und verwandelt diejenigen zu Stein, die in ihrer sinnlosen Wut dem bereits besieigten Meeresungeheuer gleichen.

Movens der befreienden Taten des Perseus ist „amor“, der ihn beim Anblick der gefesselten Königstochter wie ein Feuer ergreift und ihn so sehr erstaunen

¹³) Dieses „pietas“-Motiv wird im *Ovide moralise* verschärft (IV 7122). Daß Perseus sich mit Hilfe der Götter tugendhaft verhält, berichtet auch *Comes* 312.

¹⁴) *Metam.* V 5 ff.: „inque repentinos convivia versa tumultus/ adsimulare freto possis, quod saeva quietum/ ventorum rabies motis exasperat undis“. Vgl. damit als Parallele den Auftritt des Meeresungeheuers IV 688. Phineus war mit Andromeda bereits verlobt, hatte sie aber in der Stunde der Not im Stich gelassen. Nun glaubt er, nach ihrer Befreiung durch Perseus ältere Rechte geltend machen zu können. Der *Ovide moralise* sieht in ihm ein Bild der „felonie, malices, morteulz pechez“, sowie der „vices“ insgesamt (IV 758 f.). Er steht außerdem für die sinnlichen Freuden der Welt (V 129), die die menschliche Seele von Gott entfremden (V 131).

¹⁵) *Metam.* V 8. Vgl. dazu die Beobachtung von I. Marzik, die in der Haltung des Phineus auf dem Fresko Carraccis das „ginocchio-puntato“ Motiv erkennt – „eine antike Verteidigungs- oder Angriffsformel“ (a. a. O. 113, Anm. 3).

¹⁶) *Metam.* V 12 ff.

¹⁷) Ebd. V 13 f. Vgl. dazu Ficino *AVII* 3, 245 und *VII* 9, 254. Von daher ist Phineus mit Polyphem zu vergleichen. Zu Häupten seiner Bestrafung durch Perseus ist der Wutausbruch des Kyklophen dargestellt (Abb. 24).

¹⁸) *Metam.* V 32 ff. Die „ira“ des Phineus ist so groß, daß er nicht weiß, auf welchen Gegner er seine Lanze zuerst schleudern soll. Sie verfehlt deshalb ihr Ziel.

¹⁹) Für die Feigheit des Phineus vgl. ebd. V 89 ff. Zu seinem Tod: ebd. V 210 ff. Bellori verweist auf das virtuose Darstellungsverfahren des Phineus-Freskos, das die Künste der Malerei und der Skulptur in sich vereinigt (*Bellori* 63).

²²) Bellori bringt den Perseus des Andromeda-Freskos unmittelbar mit Merkur in Verbindung, dem Gott der „ratio“: „piedi alati simile a Mercurio“ (*Bellori* 63). Vorbild ist *Gyraldus* 425.

²¹) Andromeda erscheint dem Perseus im gefesselten Zustand als „marinoreum opus“, Bild ihrer Todesverfallenheit (IV 657).

macht, daß er in seinem Flug²² auf dem Pegasus, „berückt vom Anblick des schönen Bildes“, anhält²³. Der Eindruck, den die „imago“ der schönen Andromeda in Perseus hervorruft, bewegt ihn natürlich nicht zu einer Reflexion auf die Idee des Schönen, wie dies Diotima im platonischen „Symposion“ fordert, aber situationsgerecht zu tugendhaften Taten der Tapferkeit, Gerechtigkeit, Besonnenheit und „pietas“. Sie haben bei Ovid nicht allein das Ziel, die ehernen Ketten des Todes, die Andromeda fesseln, durch die sanften Ketten wahrer Liebe zu ersetzen²⁴. Vielmehr finden sie ihre Vollendung in einer Vermählungsfeier, an der das ganze nunmehr vom Zorn Neptuns entlastete Land teilnimmt. Obwohl diese Feier in der Galerie nur im Augenblick ihrer gewaltsamen Unterbrechung dargestellt ist, kann doch deutlich werden, daß sich die Liebe von Perseus und Andromeda nicht privatistisch auf die eheliche Zweiergemeinschaft beschränkt, sondern daß das Prinzip gegenseitiger Liebe, das Platon bereits im „Phaidros“ als „einträchtiges Leben“ beschrieben hat²⁵, auf ihr soziales Umfeld übertragen werden soll²⁶. Der Auftritt des Phineus muß als eine Störung dieser Intention und zugleich als Einbruch egoistischer Liebesinteressen im Sinne von Ficinos „amor ferinus“ in eine Feier politischer und privater Eintracht empfunden werden, also in eine Feier jener Macht, die nach Ficino die Voraussetzung für Sicherheit und Glück bedeutet²⁷.

Diese Deutung liegt deswegen nahe, weil sie durch die Perseus-Fresken des Camerino vorbereitet ist²⁸ und zugleich auf eine der Impresen der Familie Farnese direkt bezogen werden kann: „virtus securitatem parit“²⁹. In dieser Nuancierung wäre auch eine politische Bedeutungskomponente des dargestellten Perseus-Mythos zu akzeptieren, nach der Alessandro Farnese als Nachfolger des Perseus verstanden werden soll³⁰. Eine definitive Festlegung des Perseus-Mythos auf die Rekathologisierungspolitik Alessandro Farneses in den Niederlanden scheint mir hingegen problematisch. Die genannten Fresken sind nämlich von Bildelementen begleitet, die man nur als Veranschaulichung eines Gedankens von allgemeiner, vielfältig zu konkretisierender, vorzüglich ethischer

²²) Der Aufflug des Perseus bei der Befreiung Andromedas (IV 711 H.) kann durchaus einen platonischen Gedanken in Erinnerung rufen: Abkehr von der Erde, Aufstieg in die Höhe als Bild eines „ascensus“, der die Voraussetzung für die Überwindung der Bestie (Symbol des „amor ferinus“ im Sinne Ficinos) darstellt.

²³) IV 675 ff: „trahit inscius ignes / et stupet et visae correptus imagine formae / paene suas quaterere est oblitus in aere pennas, / ut stetit . . .“. Die „imago formae“ legt zumindest dem Leser des 16. Jahrh. einen platonisch bestimmten Kontext nahe. Zur Charakterisierung des Affekts, der vom Anblick eines Abbildes der Idee des Schönen ausgeht, vgl. Ficino *Ad II* 6, 153: „... calent, cum superni radii fulgoribus accendantur . . . caliditatem audacia sequitur“.

²⁴) *Metam.* IV 678 ff.

²⁵) Plato, *Phaedr.* 256b.

²⁶) *Metam.* IV 762 f: „... reseratis aurae valvis / atria tota patent, pulchroque instructa paratu / Cephenei proceres ineunt convivia regis“.

²⁷) *AV* 9, 194. Vgl. dazu im vorliegenden Buch S. 93 f.

²⁸) Im *Camerino Farnese* ist die Allegorie der „securitas“ dem Perseus zugeordnet; vgl. dazu die Abb. 21 bei Martin.

²⁹) Vgl. dazu Martin 135 und I. Marzik, a. a. O. 45 ff.

³⁰) I. Marzik verweist in diesem Zusammenhang auf den Kommandostab, den Perseus in seiner linken Hand trägt (Perseus und Andromeda Abb. 21) — O. 120: Bild des militärischen Herrschaftsanspruchs des Herzogs Alessandro Farnese.

Bedeutung verstehen kann. Wenn man sich das räumliche Ambiente des Perseus-Freskos im *Camerino* vergegenwärtigt, zeigt sich auch dort ein Bezug zu den Tugenden der „prudentia“ – verbildlicht durch Minerva – und der ihr übergeordneten, weil rein dianoetisch aufgefaßten „intelligentia“ – verbildlicht durch Merkur³¹. Die Tugenden, die im *Camerino* Odysseus zugeordnet sind („temperantia“ und „iustitia“) werden in der Galerie zusätzlich auf das Fresko vom Sieg des Perseus über Phineus bezogen³². Perseus verkörpert ein sittliches Ideal, das nicht nur im Modus einer politisch-propagandistischen Konkretisierung wahrgenommen, sondern als Hinweis auf umfassende ethische Maximen verstanden werden soll. Die enge Verbindung mit „amor“ sprengt den Rahmen einer forciert politischen Aussageabsicht, die nach den antiken Regeln des „apte dicere“ wohl der Gebrauchsgraphik, aber kaum dem Fresko einer Galerie zugemutet werden kann.

³¹) Dies geschieht im *Camerino* auf dem Fresko von der Tötung der Gorgo durch Perseus (Abb. 51). Dabei assistieren ihm Minerva, die im Kontext der Odysseus-Fresken desselben Raumes als Bild der „prudentia“ gilt, und Hermes als Bild der „intelligentia“. Bei diesen Allegoresen kommen folgende Quellen zum Tragen: Athene als „prudentia“ bzw. *ἡττα φρόνησις*: Ps.-Heraklit, *Probl. Homer.* 28, 1; Hermes als „intelligentia“ bzw. als *ὁ εὐφρων λόγος* ebd. 72, 4. Für dessen Zusammenhang mit „securitas“ ebd. 72, 8; ferner *Comutus* XVI, 67 und *Comes* 136 f. Zu den Odysseus-Fresken des *Camerino* vgl. die Abb. 17 und 18 bei Martin.

³²) Für die Zuordnung dieser Tugenden zu Odysseus vgl. Ps.-Heraklit, a. a. O. 72, 8 und 73, 7. Die Hinweise auf Ps.-Heraklit sind deswegen aufschlußreich, weil Fulvio Orsini sie in einem Brief vom 22. März 1567 an Piero Vettori ausdrücklich erwähnt. Vgl. Pierre de Nolhac, *Piero Vettori et Carlo Sigonio: correspondance avec Fulvio Orsini*, Studi e Documenti di Storia e Diritto, X (1889), 101.

V. POLYPHEM UND GALATEA

Die Gefahren des „amor ferinus“

J. R. Martin hat bereits herausgestellt, daß die Perseus- und die Polyphem-Fresken der Galleria Farnese unter dem Aspekt miteinander verbunden sind, daß die Gestalt des eifersüchtigen Polyphem an die Gestalt des Phineus erinnert. Phineus und Polyphem sind in der Tat durch die Untugenden cholerischer Eifersucht („ira“) und der Gottlosigkeit miteinander verwandt¹. Schon von daher scheint die Annahme berechtigt zu sein, daß die Polyphem-Fresken das Thema des Perseus-Mythos – Liebe als Konsequenz ethischer Tugenden und als Ausdruck der „pietas erga deum“ – im Sinne einer kontrapunktisch geführten Gegenbewegung aufnehmen. Sie führen uns nicht den Gedanken der vollkommenen „vita activa“ vor Augen, sondern sie decken im „amor ferinus“ den bedrohlichen Untergrund auf, der erst der Bändigung bedarf, wenn sich der „amor humanus“ als zentrale Tugend des tätigen Lebens entfalten und damit den „amor divinus“ in ein Prinzip gelebter Wirklichkeit verwandeln soll².

In der Tat scheint eine der beiden Reaktionsweisen, die nach Ficinos Auffassung aus dem Anblick einer geliebten Person resultieren können, auf Polyphem anwendbar zu sein. Der Blick bezeichnet eine Mitte zwischen geistiger Reflexion und körperlicher Berührung. In der Aufmerksamkeit auf eine optische Wahrnehmung wird die menschliche Seele in zwei verschiedene Richtungen auseinandergerissen. Manchmal wird sie zur Begierde körperlicher Berührung, das anderemal zu „keuschem Verlangen nach himmlischer Schönheit“ veranlaßt³. Es kann keine Frage sein, welche dieser beiden Möglichkeiten Polyphem realisiert. Seine Liebe zu Galatea kann deshalb als Paradigma des „amor ferinus“ im Sinne Ficinos verstanden werden. Sein cholerischer Wutausbruch beim

¹) Martin 131. Marzik will Martins „rein moralisierende Deutung“ (125) dadurch erweitern, daß sie Polyphem als das „Symbol für einen seine Macht mißbrauchenden Herrscher“ auffaßt (128). Mit Polyphem sei in der Galleria Farnese kein Geringerer als Philipp II. gemeint, zu dem die Familie Farnese ein ambivalentes Verhältnis hatte. Ob es sinnvoll ist, eine derartig konkrete politische Aussage, also eine direkte Kritik an der Tatsache, daß Philipp II. den Herzog Alessandro Farnese aus Mißtrauen gegen seine Rekatholisierungspolitik aller militärischen Ämter in den spanischen Niederlanden enthoben hat, als den direkten Schlüssel zum Verständnis der Polyphem-Fresken zu bezeichnen, mag bezweifelt werden. Wer ist dann Galatea? Wer ist Acis? Was bedeutet der Werbegesang an Galatea? Als Bild für einen unbeherrschten Tyrannen im allgemeinen mag Polyphem allerdings gelten können. Doch dominiert insgesamt in den Polyphem-Fresken ein moralischer Sinn, der sich im Anschluß an Martin präzisieren läßt.

²) Zum „triplex amor“ bei Ficino und zur Verbindung dieser Lehre mit derjenigen von den drei Lebensformen im Sinne der *Nikomachischen Ethik* des Aristoteles vgl. A IV 8, 212: „... contemplativi hominis amor ab aspectu ascendit in mentem. Voluptuosi ab aspectu descendit in tactum. Activi remanet in aspectu“.

³) A VI 10, 218.

Anblick des Acis zeigt mit aller Deutlichkeit, daß bei einem Lebewesen, das im Zustand des „amor ferinus“ verharrt, jede Besänftigung seines leidenschaftlichen Verlangens flüchtiger Schein bleiben muß⁴. Die Einäugigkeit des Kyklopen kann deshalb ein Hinweis darauf sein, daß Polyphem allenfalls das Licht wahrnimmt, das „von Körpern zurückgeworfen wird“. Ihm bleibt aber die Quelle verborgen, der alles sinnenfällig wahrnehmbare Licht als seinem intelligiblen Grund entspringt⁵. Seine Liebe entfaltet sich deshalb nicht einmal zur einfachsten Form des „amor humanus“, die sich im Verlangen nach Kindern bekundet⁶. Die Polyphem-Fresken können deshalb nicht primär als Hinweis auf die Allgewalt der Liebe verstanden werden, der sogar „der grimme Unhold“ unterliegt: „Er, der selbst den Wäldern ein Schrecknis, den ungestraft nie ein Gast/ Noch erschaut, der Verächter des großen Olympus und der Götter“⁷. Vielmehr ist hier auf den Gedanken zu achten, daß Polyphems „Liebe“ diesen Namen gar nicht verdient, weil sie egoistischen Affekten verhaftet bleibt und deshalb die Dimension sozialer Verbindlichkeit prinzipiell verfehlt.

Dies zeigt sich schon daran, daß Polyphem aufgrund seiner Verliebtheit den Beruf des Viehhirten, dem er normalerweise nachgeht, vernachlässigt⁸. Die Tatsache, daß er sich statt dessen der für ihn ungewohnten Aktivität der Körperpflege, wenn auch nur mit partiellem Erfolg, widmet, hat zwar eine angenehme soziale Nebenfolge: Während der Zeit, die Polyphem damit verbringt, sich den Anschein eines kultivierten Liebhabers zu geben, können die Seefahrer Siziliens Küste passieren, ohne einen der unberechenbaren Steinwürfe fürchten zu müssen, die auszuführen der Kyklop ansonsten niemals versäumt⁹. Doch dem Frieden vor Siziliens Küste ist ebensowenig zu trauen wie Polyphems großspurigen Versprechungen an Galatea. Das idyllische Glück, von dem er ihr singt, ist nämlich nicht nur ganz und gar privatistisch konzipiert – Galatea soll alle anderen Menschen meiden, wenn sie sich mit dem Kyklopen verbindet –, sondern seine Verwirklichung würde einen zerstörerischen Eingriff in die einfachsten Gemeinschaftsformen der Natur bedeuten. Polyphems Werbelied kennt nämlich anstelle des Wunsches nach eigenen Kindern nur die Absicht, Galatea ein Zwillingspaar neugeborener Bären zum Spiel zur Verfügung zu stellen, das Polyphem zu diesem Zweck der Bärenmutter entreißen will¹⁰. Carracci hat deshalb den Kyklopen zu Recht nach dem Vorbild Philostrats so dargestellt, daß

⁴) Polyphem aktiviert ausschließlich einen Teil der technischen Fertigkeiten, die in einer einseitig egoistischen Liebe zum Tragen kommen. Vgl. dazu Ficino *AV* 9, 194: „Simplex (sc. amor) . . . prudentem reddit ad providendum, acutum ad disserendum, facundum ad eloquendum, ad res gerendas magnanimum, . . .“. Im Werbegesang tauscht der Kyklop exakt diese Fertigkeiten vor.

⁵) Vgl. *AV* 13, 228. Zur entgegengesetzten Leistung des „intuitus mentis“ ebd. II 9, 159. Daß Polyphems „Liebe“ zu Galatea als exemplum des „amor ferinus“ gilt, legt auch Bellori nahe. Er verweist auf die „affetti d'amore i piu ferini“ des Kyklopen, der auch als Verliebter das bleibt, was er eigentlich ist: „il crudo Polifemo“ (*Bellori* 58).

⁶) Vgl. *AV* 8, 211: „Isque amor perpetuus est, quo assidue incitatur, ut superne pulchritudinis illius similitudinem in procreate proles effigie aliquam effingamus“. Parallele: VI 11, 224.

⁷) *Metam.* XIII 758 ff., übers. v. E. Rösch.

⁸) Ebd. 763.

⁹) Ebd. 768 f., ebenso Philostrat, *Imagines* II 18, 2.

¹⁰) Ebd. 822 und 843 ff.

sein sehnsuchtsvoller Blick auf die begehrte Galatea keinesfalls die bestialische Grunddisposition seines Charakters vergessen macht. Sein Blick gleicht demjenigen eines unter Zwang gebändigten, aber nicht durch eigene Vernunft verlässlich beherrschten Lebewesens (Abb. 23)¹¹.

Die trügerische Scheinbarkeit seiner Besänftigung verdeutlicht der Kyklop bei Ovid zusätzlich dadurch, daß er sich noch im Werbelied an Galatea als unversöhnlicher Feind der olympischen Götter zu erkennen gibt¹² und – in Analogie zu Cassiopes hybrider Selbsteinschätzung der eigenen körperlichen Schönheit – Selbsterkenntnis mit narzistischer Eigenliebe¹³ und Anmut mit roher Körperkraft verwechselt¹⁴. Er prahlt stolz mit den Attributen tierischer Wildheit, die er als imposante Beweise seiner Virilität wahrgenommen wissen will¹⁵. Da er sich aber nicht im geringsten darum bemüht, das Feuer der Liebe, das in ihm brennt, unter die Kontrolle der Vernunft zu bringen, kann er genauso wenig wie Phineus verhindern, daß die in ihm entfachte Glut sich gleich einer vulkanischen Eruption zu einem Affekt eifersüchtiger Wut auf den Rivalen Acis entzündet (Abb. 24)¹⁶. Er kann im Ausbruch seiner Eifersucht nicht einmal den Schein humaner Zivilisiertheit wahren, auf den er zuvor bedacht war, sondern er verhält sich „wie ein Stier, der rast, weil die Kuh ihm geraubt wird“¹⁷. Er ist im Gegensatz zu Perseus unfähig, still zu stehen und besonnen zu sprechen¹⁸, sondern er schreit wie eine Bestie und zerstört die „concordia Veneris“ zwischen Acis und Galatea durch die brutale Ermordung seines Rivalen. Das „odium Cyclopis“ Galateas¹⁹ ist also sehr wohl berechtigt, weil Polyphem sich nur allzu bald als derjenige zeigt, der er in Wirklichkeit ist, nämlich als gottloser Zerstörer aller natürlichen und sozialen Gemeinschaft durch den Affekt tierischer Bru-

¹¹) Philostrat, *Imagines* II 18, 3. Vgl. dazu bereits Martin 109 f. und das Ficino-Zitat in Anm. 16.

¹²) *Metam.* XIII 842 ff., 857.

¹³) Ficino schildert eindringlich das Schicksal des ausschließlich auf sich selbst bezogenen, lediglich von der vermeintlichen Schönheit der eigenen „forma corporalis“ affizierten Menschen in einer Deutung des Mythos von Narziß (*A VI* 17, 135).

¹⁴) *Metam.* XIII, 840 f.

¹⁵) Ebd. XIII 842: „adspice, sim quantus“, 850: „barba viros hirtaeque decent in corpora saetae“, ferner 840. Die Kritik an dieser Form der Bekundung viriler Selbstherrlichkeit ist ein geläufiges Motiv in der Liebesdichtung des 16. Jahrhunderts. Ich verweise hier nur auf Torquato Tasso, *Aminta* II 763 ff., wo der um Silvia werbende Satyr Polyphems Eigenlob nahezu wörtlich wiederholt.

¹⁶) *Metam.* XIII 867 ff.: „uror enim, laesusque exaestuat acrius ignis“. Dieses Feuer vergleicht Polyphem selber mit der vulkanisch eruptiven Kraft des Aetna. Sie wird am oberen Bildrand des Freskos angedeutet. Der Arzt Ficino hätte Polyphems Verhalten als Indiz einer Gemüsterkrankung diagnostizieren können. Vgl. *A VII* 3, 245: „Insanie morbo infra hominis spetiem homo deicitur et ex nomine brutum quodammodo redditur“. Genau dies ist Polyphems Fall. Auch Ficanos Kennzeichnungen des cholerischen Wahnsinns (Neigung zu Zornesausbrüchen und zu hemmungslosem Geschrei) und der unvernünftig rasenden Verliebtheit (Neigung zu brutaler Gewaltanwendung) treffen auf Polyphems Verhalten zu.

¹⁷) *Metam.* XIII 871.

¹⁸) Ebd. 872: „stare nequit“, 874: „exclamat“, 877 sogar: „clamore perhorruit Aetna“. Kontrastierend wären zu vergleichen IV 678: „ut stetit . . . dixit“ und V 179, 230 in Bezug auf Perseus im Gegensatz zum „clamor“ (V 4) und zum „tumultus“ der Rotte des Phineus (V 5).

¹⁹) Ebd. XIII 756.

talität²². Galatea tut deshalb gut daran, daß sie den werbenden, nur scheinbar zivilisierten Kyklopen nicht einmal anschaut – im Gegensatz zu ihrer offensichtlichen von dem ungewöhnlichen Schauspiel des singenden Kyklopen²¹ belustigten, vielleicht sogar neugierig angeregten Gefährtin²².

Aber auch Acis erweist sich keineswegs als vorbildlicher Liebhaber wie zuvor Perseus. Er wendet nämlich angesichts der tödlichen Bedrohung seinem Gegner den Rücken zu und fleht die Geliebte um Hilfe an, statt sie zu schützen. Schließlich bittet er die eigenen Eltern – niedere Meeresgottheiten –, ihn wieder in ihr Reich aufzunehmen²³. Er entfaltet nicht die von Platon und Ficino gepriesene „fortitudo amoris“, die sich der ihr drohenden Gefahr mutig entgegenstellt²⁴. Die „concordia Veneris“ zwischen Acis und Galatea war störungsanfällig, weil ihr die von Ficino und Pico geforderte martialische Komponente gefehlt hat. Nach diesem Gedanken ist nur Mars würdig, von Venus besänftigt zu werden²⁵, weil allein die Verbindung zwischen diesen beiden göttlichen Potenzen bzw. menschlichen Charakterdispositionen eine vollkommene Einheit aus Kraft und Schönheit bzw. aus Kühnheit und Gutheit hervorbringt, ohne die positive Qualitäten im Bereich der irdischen Natur nicht wirkungsmächtig werden können. Nicht die eher privatistisch und hedonistisch temperierte Liebe des Acis zu Galatea, sondern diejenige des Perseus zu Andromeda entspringt dem Ideal der Liebe, das die Renaissance in der Verbindung von Venus und Mars verwirklicht gesehen hat.

²²) Vgl. dazu: Heinrich Dörrie, *Die schöne Galatea*. Eine Gestalt am Rande des griechischen Mythos in antiker und neuzeitlicher Sicht, München 1968, 54 ff.

²¹) Zu diesem Komödienmotiv ebd. 7 f., 14 ff., vgl. auch 10 f., 56. Es geht Ovid nach der einleuchtenden Deutung Dörries gar nicht um die Demonstration der Allmacht der Liebe, sondern er will zeigen, daß der „scheinbar so hoffnungslos verliebte Kyklop ... gar nicht zu lieben“ versteht. „Denn Liebe muß eine Wechselbeziehung – amor mutuus – zwischen den Liebenden sein“. Ovid demonstriert, daß man „triebhafter Wesen, zumal wenn sie ungebildet sind, nicht nur von der komischen Seite nehmen“ darf (12 f.).

²²) Für die an Polyphem vorbeiblickende Galatea greift Carracci hinter Raffaels Galatea (Abb. 56) in der Villa Farnesina unmittelbar auf die Ekphrasis Philostrats zurück. Er malt das berühmte *ŋatuta* ihrer Augen, die sich in der Weite des Meeres verlieren oder ihren Geliebten Acis suchen. Genau ins Bild umgesetzt hat Carracci den von Philostrat beschriebenen „Nimbus“ der Galatea (vgl. dafür Dörrie, a. a. O. 49 f.) sowie seine Schilderung ihres Gesichts und ihrer Haare (*Imag.* II 18,4). Delphin und Muschelwagen greifen wieder auf Raffaels Galatea zurück. Die Bezugnahmen auf Philostrat sind Ausdruck der Tatsache, daß die „Wiederherstellung antiker Gemälde“, die in der Regel nur durch literarische Beschreibungen bekannt gewesen sind, ein wichtiges *Movens* der Renaissance-Kunst gewesen ist. Vgl. dazu: Rudolf Förster, *Die Wiederherstellung antiker Gemälde durch Künstler der Renaissance*, in: *Jahrb. d. preuß. Kunstsamm.* 43 (1922), 126 ff., sowie Erwin Panofsky, *Renaissance and Renaissances in Western Art*, New York 1969, 177 ff. Zur Bedeutung dieses Motivs in der Kunst Carraccis: *Martin* 129 f. und im vorliegenden Buch S. 170 f.

²³) *Metam.* XIII 879 ff.

²⁴) Mythische Exempla dieser „fortitudo amoris“ sind bereits in Platons *Symposion* Alkestis und Achill 179a–b. und Ficanos Kommentar zu dieser Stelle. A I 4, 143 f.

²⁵) Ficino: A V 8, 192, Pico, *Commento* II 8, (*Garin* 436).

VI. ZUR LIEBESLEHRE DER TONDI

Auf derselben Ebene wie die Polyphem-Fresken befinden sich an den Längsseiten der Galerie farbige Bilder im Wechsel mit „Tondi“ in Grisaillemalerei, die Reliefs imitieren. Sie sind offensichtlich von der Decke der Capella Sistina abgeleitet¹. In der Galerie des Palazzo Farnese rahmen diese Tondi vier Fresken in quadratischem und zwei annähernd doppelt so große in rechteckigem Format. Z. T. werden sie von den Fresken überschritten, z. T. nicht. Zu den freien Tondi gehören die Darstellungen von Hero und Leander (Abb. 17), vom Sieg Amors über Pan (Abb. 20), von der Entführung Europas durch Jupiter (Abb. 19) und von der Schindung des Marsyas durch Apoll (Abb. 18). Die angeschnittenen Tondi der Längsseiten haben die Geschichten von Pan und Syrinx (Abb. 28), von Hermaphroditus und Salmacis (Abb. 27), von der Entführung der Nymphe Oreithyia durch den Windgott Boreas (Abb. 26) und von der Suche des Orpheus nach Eurydike (Abb. 25) zum Gegenstand. J. R. Martin nutzt die Tatsache aus, daß die meisten dieser Mythen nach dem Verständnis der mittelalterlichen Ovid-Allegoresen auf die Intention der Erlösung verweisen, nämlich auf den Gedanken von der Heimführung der menschlichen Seele in ihre himmlische Wohnung durch den „salvator“ Christus². Martin faßt deshalb auch die beiden Fresken oberhalb der Polyphem-Darstellungen als Vertiefungen dieses Themas auf. Auch hier werden vorbildliche Menschen von ihren göttlichen Freunden in den Himmel entführt, Ganymed durch Jupiters Adler (Abb. 24) und Hyacinth durch Apoll (Abb. 23)³. I. Marzik hingegen deutet die genannten Bilder als Hinweise auf die neuplatonische Auffassung von Eros als der göttlichen Kraft, die das Universum belebt. Sie beziehen sich nach ihrer Überzeugung auf „die Einzelseele und ihren Abstieg in die Welt der Körper (Europa), ihre Rückwendung (Hero und Leander) und ihren . . . Aufstieg zu ihrem intelligiblen Ursprung“. Auf diese Weise werde „das Thema der Gewölbefresken“ antizipiert⁴, die „den Aufstieg der Seele zur ‚felicita‘ nach einem tätigen beziehungsweise beschaulichen Leben“ veranschaulichen⁵.

¹) Zum Motiv der von Michelangelo übernommenen „ignudi“ und zu seiner Bedeutung in der Capella Sistina vgl. Edgar Wind, *Michelangelo's Prophets and Sibyls*, Proceedings of the British Academy 51 (1965), 47 ff. Sie treten dort als Engel auf, die Embleme der Zehn Gebote halten. Vgl. dazu auch Rudolf Kuhn, *Michelangelo. Die sixtinische Decke*, Berlin u. New York 52 ff. und 58 ff.

²) *Martin* 93 ff.

³) Vgl. dazu *Martin* 112 f.

⁴) Marzik, a. a. O. 209.

⁵) Ebd. 185. Marzik hält sich in diesem Zusammenhang mit politischen Deutungen weitgehend zurück – in der Gestalt des Hyacinth sieht sie eine Anspielung auf „die ursprüngliche Wappenblume der Farnese“ (a. a. O. 190 f.), in Ganymed, der das Sternzeichen des Wassermannes repräsentiert, das vom Farnese-Papst Paul III. als Imprese benutzt worden ist, eine weitere Anspielung auf Erwartungen des Hauses Farnese. Sie folgt darin Martin, der in diesen Bildgestalten ebenfalls kryptische Hinweise auf die Familie des Auftraggebers wahrgenommen hat (*Martin* 112 f.). Ist dies nicht ein

Der Intention von I. Marzik, die moralisierende bzw. soteriologische Deutung der Tondi durch kosmologische und metaphysische Reflexionen zu erweitern, ist zuzustimmen. Sie läßt sich vor allem am Tondo vom Sieg Amors über Pan (Abb. 20) konkretisieren, bei dem man Martins Hinweis auf den Satz aus dem Vergil-Kommentar des Servius – „Amor vincit tō pān“⁶ durch Belege aus Cornutus und N. Comes ergänzen kann. N. Comes deutet den Kampf zwischen Amor und Pan als Bild für den Wechsel zwischen „amor“ und „litigium“, also zwischen „Streit“ und „Liebe“, den Empedokles als das „principium . . . rerum naturalium“ aufgefaßt hat⁷. Der Sieg Amors kann bei ihm aber auch als Bild für die Überwältigung der Materie durch den göttlichen „opifex“ des Weltalls im Sinne der stoischen Kosmologie verstanden werden⁸. Schließlich läßt sich auch der Satz des Cornutus, nach dem der Sieg Amors über Pan den Gedanken veranschaulicht, daß Eros den gesamten Kosmos prägt⁹, zwanglos auf Ficinos Lehre von der kosmologischen Bedeutung Amors beziehen¹⁰.

Zu bedenken ist ferner, daß einige der in den Tondi veranschaulichten Mythen in der Literaturtheorie des 15. und 16. Jahrhunderts als bukolische „integumenta“ einer orphischen und platonischen Metaphysik der Liebe aufgefaßt werden konnten. Dies betrifft den Tondo mit Orpheus und Eurydike selber (Abb. 25)¹¹, aber auch die Tondi mit Boreas und Oreithya (Abb. 26)¹² sowie mit Apoll und Marsyas (Abb. 18)¹³. Auch die Bukolik preist Eros als den eigentlichen Grund der Welt, der seine göttliche Kraft „sotto . . . pastorali spoglie“ zu verbergen liebt¹⁴. Wenn man der „Orfeo“-Dichtung Polizianos folgt, kann der Tondo mit Orpheus und Eurydike sogar einen genuin metaphysischen Gedanken des Neuplatonismus andeuten, nämlich denjenigen, daß das Eine, der transzendente Grund des Seien- den insgesamt, sich wie Eurydike dem Orpheus jeder Fixierung durch eine anschauliche Gestalt entzieht¹⁵. Doch mag es sich bei dieser Vermutung um einen eher extremen Deutungsvorschlag handeln. Es scheint jedoch erwiesen zu sein, daß sich in den Tondi der Galerie naturphilosophische, z. T. sogar metaphysische moralische und soteriologische Bedeutungen von „amor“ gegenseitig durchdringen. Um diesen Komplex möglicher Bedeutungen genauer zu kennzeichnen, sollen zwei Tondi ausführlicher interpretiert werden, die auf die Mythen von Hermaphroditus und Salmacis sowie von Pan und Syrinx anspielen.

Indiz dafür, daß vor allem im Bereich des Gewölbescheitels die „Rede“ der Galleria-Farnese-Fresken den Regeln für die Erweiterung einer „quaestio finita“ zu einer „quaestio infinita“ folgt?

⁶) Vgl. dazu die Quellenangaben Martin 95 f.

⁷) Comes 296.

⁸) Ebd. 142.

⁹) Cornutus XXV, 143.

¹⁰) Vgl. dazu Gyraldus 620 und Marzik, a. a. O. 213 f.

¹¹) Vgl. dazu Cody, *The Landscape of the Mind*, a. a. O. 26 ff.

¹²) Ebd. 24 ff. Auf diesen Mythos wird im platonischen *Phaidros* (229b) angespielt.

¹³) Cody, a. a. O. 53.

¹⁴) Tasso, *Aminta* 1 ff. Zum Platonismus dieser pastoralen Dichtung vgl. Cody, a. a. O. 23 ff. und 44 ff. Zur Pastorale als einem „integumentum“ für die platonische Philosophie der Liebe ebd. 3 mit Hinweis auf Boccaccios Definition der Pastorale: *Genealogie deor. gent.*, XIV 7: Danach besteht ihre Aufgabe darin, „die Wahrheit in der Hülle einer ihr geziemenden Erzählung zu verbergen“.

¹⁵) Cody, a. a. O. 41.

1. Hermaphroditus und Salmacis

Hermaphroditus, der Sohn des Hermes und der Aphrodite, begibt sich nach der Erzählung Ovids in seinem fünfzehnten Lebensjahr auf eine Wanderung, die ihn schließlich zum See der Nymphe Salmacis führt. Dieser zeichnet sich als „locus amoenus“ dadurch aus, daß man an seinem Ufer weder Sumpfrohr noch Binsen findet, so daß er an jeder Stelle bis zum Grund durchsichtig ist¹. Salmacis genießt in der Nähe dieses Gewässers die ungetrübten Freuden der „vita voluptuosa“. Sie geht im Gegensatz zu ihren Gefährtinnen nicht mit Diana auf Jagd, sondern sie zieht es vor, in Muße ihre schönen Glieder in der Flut ihrer Quelle zu baden, sich dabei im Wasser wie in einem Spiegel zu betrachten oder sich auf dem weichen Rasen am Ufer ihres Sees auszuruhen². Als sie Hermaphroditus erblickt, entbrennt sie sogleich in heftiger Liebe zu ihm. Der Göttersohn entzieht sich jedoch ihren vehementen Liebesbekundungen und droht, sie auf der Stelle zu verlassen, wenn sie ihre erotischen Verführungskünste nicht einstelle. Salmacis läßt sich zum Schein auf diese Forderung ein. Daraufhin wähnt Hermaphroditus sich so sicher, daß er es wagt, im See der Nymphe ein Bad zu nehmen. Vom „Reiz seiner nackten Schönheit“ noch heftiger als zuvor angezogen, verlangt Salmacis, die ihn heimlich aus einem Versteck sehr wohl betrachtet hat, erneut und energischer als das erstemal die Liebesvereinigung mit dem schönen Jüngling. Sie stürzt sich zu diesem Zweck nackt „mitten hinein in die Wellen, hält den Ringenden fest, raubt dem sich Wehrenden Küsse“ und umschlingt seinen Körper mit ihren Armen und Beinen in stürmischer Leidenschaft. Da sich Hermaphroditus ihrem Drängen jedoch mit nahezu unglaublicher Standhaftigkeit widersetzt, wendet sich Salmacis an die Götter mit der Bitte, das zu vollenden, was ihr zu mißlingen droht, nämlich ihren eigenen Leib mit demjenigen des Geliebten dauerhaft zu vereinigen. Daraufhin werden ihre Körper zu einer Gestalt verschmolzen, so daß sie nicht mehr zwei sind, sondern eine „forma duplex“ bilden: „nicht Mädchen, nicht Knabe weiter zu nennen“, sondern „keines von beiden und beides“³.

Die Geschichte, die Ovid im vierten Buch seiner „Metamorphosen“ in teilweise drastisch überdeutlichen Details als erotische Verführungsszene schildert, verweist bei genauerem Zusehen auf die im platonischen „Symposion“ von Aristophanes vorgetragene Theorie des Eros. Ficino bezeichnet in seinem Kommentar zu dieser Rede das dritte Geschlecht des Aristophanes, das männlich und weiblich zugleich ist, als eine „integra speties rotunda“, die allein schon durch ihre äußere Form, aber auch hinsichtlich ihrer internen Eigenschaften der kosmischen Kugel des platonischen „Timaios“ gleicht⁴. Ficino verbindet mit der Vorstellung von einem androgynen Geschlecht nicht nur kosmologische Assoziationen. Er versteht die Aristophanes-Rede des platonischen „Symposion“

¹) Ovid, *Metam.* IV 297 ff.: „perspicuus liquor“. Zur Herkunft dieses bukolischen Motivs als einem Bestandteil des „locus amoenus“ vgl. Plato, *Phaedr.* 229 a, 235 b f.

²) *Metam.* IV 328 ff.

³) Ebd. 356 ff., übersetzt von L. Rösch.

⁴) Plato, *Tim.* 33 b–34 a.

vielmehr auch als symbolischen Hinweis auf die „anima integra“, die der Mensch im Stand paradiesischer Unschuld besessen haben soll. Dabei nimmt Ficino den Gedanken des Aristophanes auf, daß Zeus in den Menschen des „dritten Geschlechts“ hochmütige Wesen gesehen hat, die zur Bestrafung und zur verlässlichen Eindämmung ihrer Hybris in zwei Hälften zerschnitten werden mußten. Auf diese Weise gelingt es Ficino, den Gedanken des Aristophanes mit der biblischen Erzählung vom Sündenfall zu parallelisieren. Der gewaltsame Schnitt, mit dem Zeus die Menschen des dritten Geschlechts in zwei Hälften zertrennt, wird zum Bild für das „peccatum originale“, den Sündenfall, der ein Auseandertreten des „lumen naturale“ und des „lumen supernaturale“ der menschlichen Seele zur Folge hat⁵.

Im Zentrum der Ausführungen Ficanos steht jedoch nicht das Faktum des Sündenfalls, sondern die Möglichkeit zur Wiederherstellung des paradiesischen Urzustandes, d. h. zur Wiedervereinigung der beiden Lichter des menschlichen Geistes, die durch den Sündenfall den Bezug zueinander verloren haben. Die Restitution der „prisca natura“ des Menschen wird antizipiert im „amor mutuus“, weil er in sich die höchste Tugend der „weiblichen“ mit derjenigen der „männlichen“ Seele verbindet, nämlich „temperantia“ und „fortitudo“. Aus der gegenseitigen Durchdringung dieser beiden Tugenden resultiert die vollkommenste Tugend der „vita activa“, die männlich-weibliche „iustitia“⁶. Insofern sie sich von der vollkommensten Tugend der „vita contemplativa“, der „prudentia“, leiten läßt, ermöglicht sie dem Menschen die ungestörte „possessio Dei“.

Wenn man die Ovidsche Mythe von Hermaphroditus und Salmacis auf die moralische Komponente der Lehre von der Mischung aus männlichen und weiblichen Tugenden und ihren Folgen bezieht, so kann in ihr der Gedanke angedeutet sein, daß der Mensch an der höchsten Form göttlicher Einheit Anteil zu gewinnen vermag, wenn er die potentielle Entzweiung zwischen Theorie und Praxis, von Natur und Gnade, aber auch von „Tapferkeit“ und „Maß“ verhindert und sie statt dessen zu vollkommener Einheit miteinander verbindet.

Die in Ficanos Tugendlehre latent gebliebenen kosmologischen Implikationen des Begriffs vom androgynen Geschlecht treten offen hervor, wenn man bedenkt, daß Ficino im Anschluß an antike Denk-Bilder aus unterschiedlichen Traditionen auch den Kosmos als androgyn charakterisiert hat. In diesem Zusammenhang gilt kreative Aktivität als Kennzeichen des Männlichen, passive Empfänglichkeit als das besondere Merkmal des weiblichen Geschlechts⁷. Exemplifiziert wird der Gedanke vom androgynen Charakter des Kosmos im Anschluß an die orphische Theologie. Sie bezeichnet das Weltall als androgynes Lebewesen, das sich selbst „durch die wechselseitige Liebe seiner Teile“ begattet

⁵) Ficino, in *Phil.* II 4, 415 ff. Das „lumen naturale“ bezeichnet die Erkenntnisinstanz des naturphilosophischen und des ethischen Wissens. Das „lumen supranaturale“ geht allein von Gott aus und wirkt deshalb als Einweihung in das metaphysisch-epoptische Wissen.

⁶) „iustitia“ bedeutet in diesem Fall mehr als den Inbegriff des Handelns nach Maßgabe geltender Rechtssätze, nämlich die *ὅλη δικαιοσύνη* im Sinne von Aristoteles, *Ethica Nicomachea* V, 1129b 25 ff., die als Inbegriff des gerechten Handelns überhaupt zu verstehen ist.

⁷) Vgl. dazu hier S. 132 ff.

und damit autarken Charakter erhält⁸. Dieses Konzept wird von Ficino nicht als Explikation eines pantheistischen Naturbegriffs verstanden. Er bezieht nämlich die Kosmologie der Orphik auf diejenige der hermetischen Tradition. Dort aber erscheinen das Männliche und das Weibliche in ihrer vollkommenen Einheit als Aspekte der göttlichen Welterschöpfungstätigkeit. Ficino entfaltet diesen Gedanken in seinem Kommentar zum hermetischen „Poimandres“, den er selber wie die meisten seiner philologisch leichtgläubigen Zeitgenossen für einen Text des Hermes Trismegistos gehalten hat⁹. Dort wird zwar nicht der absolut transzendente Vatergott, wohl aber sein göttlicher Sohn, der ΝΟΥΣ, der den Vater von der potentiell prekären Tätigkeit der Welterschöpfung entlastet, als „Leben und Licht“ bezeichnet, das „von der Fruchtbarkeit beider Geschlechter erfüllt ist“¹⁰. Ficino sieht in dieser Aussage eine Parallele zum mosaischen Schöpfungsbericht. Dort ist das göttliche „Wort“ der Schöpfer der Welt. Das Schöpfungswort aber ist der Sohn bzw. der υΙΟΥΣ Gottes, der sich aufgrund der aus ihm selbst hervorquellenden Fruchtbarkeit, d. h. seiner androgynen Potenz, nach außen wendet und damit den Kosmos und alles Seiende im Weltall nach Maßgabe der in ihm selber verwirklichten Einheit von Männlichem und Weiblichem gestaltet¹¹.

Der bei Ficino angeklungene kosmologisch-theologische Aspekt des Gedankens von der vollkommenen Vereinigung des Männlichen und Weiblichen wird in seiner Funktion als möglicher Hintergrund für Carraccis Hermaphroditus-Salmacis-Tondo verstärkt (Abb. 27), wenn man zusätzlich auf allegorisierende Ausdeutungen des ovidischen Textes in der mittelalterlichen Tradition achtet. Die Darstellung wird damit zum Hinweis auf das in Gott selbst begründete Prinzip des Seienden insgesamt, das, wie später zu zeigen sein wird, im Jupiter-Juno-Fresco am deutlichsten verbildlicht wird. Ich halte mich für die Begründung dieser These zunächst an die Ovid-Allegorese des Petrus Berchorius und füge dann noch einen spezifisch kosmologischen Aspekt aus dem *Ovide moralise* hinzu.

Berchorius sieht in Hermaphroditus ein Bild des über alles schönen göttlichen Sohnes, der von seinem Vater gebeten wird, das Paradies zu verlassen, um sich an ihm von Natur aus „fremde Orte“ zu begeben – „scilicet ad mundum se transferre et ibi in aqua se lavare“. Der See der Salmacis bedeutet unter diesem Aspekt den Schoß der Gottesmutter Maria, der „virgo gloriosa clara limpida et pura“. Die Nymphe selbst figuriert als Bild der „natura humana“, die den Gottessohn „von Anfang an im Glauben erkannt hat“, zu ihm in Liebe entbrannt ist und deshalb die Vereinigung mit ihm begehrt. Es ist nur als Folge eines zumindest latent gnostischen Einflusses auf Berchorius zu erklären, daß die Erfüllung dieser Bitte beim Sohn Gottes auf einen gewissen Widerstand stößt – ein Zug, der selbstverständlich auch durch das Verhalten des Hermaphroditus gegenüber Salmacis bei Ovid vorgegeben ist. Nachdem er sich aber zum „descensus“ in den

⁸) Ficino, *De vita coelitus comparanda*, Venetiis 1498, 177 (Neudruck Hildesheim 1978). Vgl. dazu auch Plato, *Tim.* 33b ff.

⁹) Vgl. dafür Yates, *Giordano Bruno*, a. a. O. 20 ff., insbes. 25 ff.

¹⁰) *Poimandres* I 9, Corpus Hermeticum, ed. Nock/Festugiere, Bd. I, 9.

¹¹) Ficino, in *Pimandrum*, in: Ders., *Opera* II 1839, Ders., in *Remp.*, ebd. 1428.

Schoß Mariens entschlossen hat, entfaltet er eine „natura duplex“, die sowohl ‚göttlich-männlich‘ als auch ‚menschlich-weiblich‘ ist. In dieser „natura duplex“ zeigt sich Gott als Macht der Liebe. Er, der zuvor „herb und streng“ gewesen ist, wird durch die Inkarnation „weich, biegsam und gnädig“, ein Vorgang, der ausdrücklich als „effeminatio“ der männlichen Strenge Gottes bezeichnet wird¹².

Der *Ovide moralise* unterstreicht nicht den soteriologischen Aspekt des Hermaphroditus-Mythos, sondern den gleichfalls von Ficino herausgestellten kosmologischen. Danach bedeutet der See der Salmacis die „matrix mundi“ und damit das Geschehen der „generation“ im Rahmen der organischen Natur insgesamt. Die Vereinigung des Göttersohnes mit der Nymphe symbolisiert die „art de phisque“, in der sich Männliches und Weibliches wie „forme et aforme“ miteinander verbinden und auf diese Weise alle Produkte der Natur hervorbringen¹³.

Wenn man unter Berücksichtigung der möglichen Bedeutungen des Mythos von Hermaphroditus und Salmacis auf den Tondo Carraccis blickt, so fällt auf, daß der Göttersohn nicht als widerstrebender Jüngling im Sinne der ovidischen Metamorphosen dargestellt ist. Er neigt sich vielmehr bereitwillig der ihn umarmenden Nymphe zu, so daß in ihrem Kuß sicherlich ein wechselseitiges Streben nach liebender Vereinigung zum Ausdruck kommt. Unter naturphilosophischem Aspekt wäre diese Geste eines vollkommenen „amor mutuus“ als Bild für das bereitwillige Zusammenwirken, ja Zusammenwachsen von Form und Materie aufzufassen, aus dem alles naturhaft Seiende als Realität gottähnlicher Schönheit hervorgeht.

Unter soteriologischem Aspekt ergeben sich zwei andere Konkretisierungsmöglichkeiten für die Bedeutung dieses Tondos. Er verbildlicht zum einen den „amor divinus“, d. h. die Bereitschaft Gottes, sich mit dem Menschen in Liebe zu verbinden. Eine derartige Deutung des Tondos als Hinweis auf die Inkarnation und auf die in ihr wirksame Absicht, die gefallene Creatur in den paradiesischen Stand der Gnade zu versetzen, würde sich dem Kontext der Bilder in der Galerie gut einfügen, die insgesamt Handlungen der liebevollen Zuwendung göttlicher zu menschlichen Gestalten veranschaulichen. Es wäre aber auch möglich, die soteriologische Aussageabsicht dieses Tondos aus der Perspektive der Salmacis zu konkretisieren. Dargestellt wäre dann die Bereitschaft der menschlichen Seele zur „mors osculi“ im Sinne der kabbalistischen Mystik, die Pico della Mirandola in bezug auf den Anfangsvers des Hohen Liedes erläutert hat: Diejenigen, die sich nach der Vereinigung mit Gott sehnen, werden zum Himmel emporgetragen, nachdem ihre Seele durch den Tod, den tiefsten Schlaf, endgültig vom Leib befreit worden ist. Carraccis Tondo wäre dann ein Bild für die vollkommenste und innigste Vereinigung der liebenden Seele des Menschen mit ihrem himmlischen Bräutigam, die im Kuß der beiden Gestalten dieses Ton-

¹²) *Utrechter Ausgabe* 80.

¹³) *Ovide moralise* IV 2229 ff., 2238 f. Der Gedanke, das Seiende werde insgesamt durch die Vereinigung von „forme“ und „aforme“ begründet, geht letztlich zurück auf Plato, *Phil.* 23c ff. Vgl. dazu auch im vorliegenden Buch S. 142 f.

dos veranschaulicht wird¹⁴. Eine derartige Deutung wäre nicht unbedingt von der Präsenz des kabbalistischen „mors-osculi“-Motivs abhängig, sondern könnte auch aus der Allegorese des Mythos von Hermaphroditus und Salmacis im „Ovidius moralizatus“ des Petrus Berchorius abgeleitet werden¹⁵.

2. Pan und Syrinx

Syrinx ist bei Ovid eine Dryade der arkadischen Wälder, die ihren Ruhm – im Gegensatz zu Salmacis – der Treue zu Diana verdankt. Sie ist nicht nur Satyrn davongelaufen, die ihrer Unschuld nachstellen wollten, sondern sie hat sich sogar dem Liebeswerben olympischer Götter mit Erfolg widersetzt. In ihrem Verhalten ahmt sie die keusche Diana so intensiv nach, daß Ovid von ihr sagt, sie sehe der Schwester Apolls täuschend ähnlich¹.

Es kann deshalb nicht überraschen, daß Syrinx auch das Liebesflehen Pans mißachtet. Als sie auf der Flucht vor ihm durch einen reißenden Fluß aufgehalten wird, den sie aus eigener Kraft nicht durchqueren kann, bittet sie die Götter um die Rettung ihrer Jungfräulichkeit durch eine Verwandlung ihrer körperlichen Gestalt. Sie wird daraufhin zum Schilfrohr, so daß Pan, „der Syrinx schon meinte, gefangen zu haben“, anstelle des begehrten Leibes der Geliebten nurmehr den Schaft einer Pflanze in den Händen hält. In demselben Augenblick erzeugt der Wind, der durch das Röhricht streicht, im verwandelten Leib der Syrinx einen „Ton von zartem Klang“, der dem Klagelaut Pans, der seiner Enttäuschung Ausdruck verleiht, vollkommen ähnlich ist. Gefangen und berauscht nun nicht mehr von der Schönheit der begehrten Nymphe, sondern von dem gleichsam künstlich hervorgerufenen „süßen Ton“, erlischt in Pan alle sinnliche Begierde. Dieser Vorgang aber bedeutet nicht das Ende seiner Beziehung zu Syrinx, sondern er begründet das Verhältnis eines dauerhaften Zwiegesprächs mit der Geliebten².

Es ist möglich, zur Deutung des Pan-und-Syrinx-Tondos in der Galleria Farnese (Abb. 28) die mittelalterlichen Interpretationen der ovidischen Metamorphosen heranzuziehen. Dort wird Syrinx als Bild der „anima peccatrix et obstinata“ verstanden, die sich der Liebe Gottes widersetzt. Auf der Flucht vor Gott wendet sie sich dem Fluß zu, der in gegensinniger Berufung auf Heraklit die törichte Welt – näherhin die dort angeblich vorherrschenden Vergnügungen symbolisieren soll. Syrinx wird deshalb bei P. Berchorius in einen Gegenstand verwandelt, der den Charakter der sündigen Seele verbildlicht. Das biegsame Schilfrohr veranschaulicht ihre Nichtigkeit und Unbeständigkeit³.

¹⁴) *Canticum canticorum* I 1 lautet in der Übersetzung der Vulgata: „Osculetur me osculo oris sui“. Zum Zusammenhang mit dem „mors-osculi“-Motiv im Denken der Renaissance vgl. hier S. 172.

¹⁵) wie Anm. 12.

¹) *Metam.* I 695 ff.

²) Ebd. 708 ff.; vgl. hier auch Anm. 6.

³) *Utrechter Ausgabe* 46. Dieser Deutung folgt *Martin* 99.

Angesichts der Gedanken, die im Kontext der Galerie verbildlicht werden, scheint es mir aber sinnvoller zu sein, die Mythe Ovids aus der Perspektive Pans zu interpretieren, insofern er die Natur in ihrer Totalität verkörpert. Der Gott Pan repräsentiert die Natur offensichtlich nicht im Zustand ihrer Vollendung, weil er dem Zugriff Amors zu Recht erliegt (Abb. 20) und auch auf dem Fresko, das sein Opfer an Diana zeigt (Abb. 35), in einer Position dargestellt wird, die derjenigen anderer Götter unterlegen ist. Pan scheint deshalb für die materielle und durch Zeugung sich erhaltende Natur zu stehen, die, um schön zu sein, der Orientierung an göttlichen Prinzipien der Vollkommenheit bedürftig und fähig ist. Indem ihr ein Streben nach intelligiblen Formprinzipien unterstellt wird, wird sie zum Vorbild für die Verwirklichung menschlicher Vollkommenheit, die als ethische Fundierung und Regulierung naturhafter Impulse zu verstehen ist. Eine selber anthropomorph gedeutete Natur wird damit zum „exemplum“ für die ethische Aufgabe, die der Mensch in seiner Lebenskunst zu erfüllen hat.

Unter diesem Aspekt ist es bedeutsam, daß der Mythos von Pan und Syrinx auch als Hinweis auf eine vorbildliche Besänftigung von blinden, in sich wechselhaften Affekten gelesen werden kann. Die Verwandlung der vitalen Energie Pans in das stabile Substrat einer geistigen Beziehung kann auf die platonische Ethik bezogen werden, die das Ziel des menschlichen Lebens in der Umwandlung von Affekten des sinnlichen Begehrens in eine gleichsam göttliche *ὁρμή ἐπὶ τοὺς λόγους* verwirklicht sieht⁴. Bei Pan vollzieht sich diese Verwandlung unter dem besänftigenden Einfluß der Musik, die der Wind dem zum Schilfrohr veränderten Leib der Syrinx entlockt⁵. Der vom Wind angeblasene Ton transponiert die „suspiratio“ des sexuell enttäuschten Hirtengottes in einen künstlichen, nunmehr aber dauerhaft reproduzierbaren Klang. Indem Pan diesen Vorgang begreift, vollzieht sich in ihm eine analoge Metamorphose, die seinen unerfüllt gebliebenen sinnlichen Affekt in das Substrat eines dauerhaften „amor mutuus“ verwandelt, so daß dieser seine Erfüllung in einem zu jeder Zeit möglichen „conloquium“ findet⁶.

Sicher ist die hier vorgeschlagene Deutungsmöglichkeit nicht die einzig denkbare. Möglicherweise hat I. Marziks Interpretation mehr für sich, wenn sie den vergeblichen Versuch des Pan, der Syrinx habhaft zu werden, unter Berufung auf Leone Ebreo als Bild für das unerfüllbare Streben der Natur nach absoluter und d. h. göttlicher Vollkommenheit auffaßt⁷. Im Kontext der Liebesphilosophie, zu der sich auch Leone Ebreo bekennt, besagt der Gedanke, daß die Natur

⁴) Plato, *Parmenides* 135d 2 ff.: „Streben nach der Vernunft“. Dieser „Trieb“ (*ὁρμή ἐπὶ τοὺς λόγους*) wird in diesem Dialog dem noch jungen Sokrates vom alt gewordenen Parmenides unterstellt.

⁵) Marzik verweist mit gutem Grund auf eine Stelle aus den *Dialoghi d'amore* von Leone Ebreo. Dort wird die Musik, die in der verwandelten Syrinx erklingt, als Ausdruck der pythagoreischen Sphärenharmonie gedeutet. Am „exemplum“ dieser dem Kosmos als einer Vereinigung von Gegensätzen zugrundeliegenden Harmonie orientiert sich Pan, wenn er auf seiner eigenen Flöte aus Schilfrohr musiziert (Marzik, a. a. O. 226 f.).

⁶) *Metam.* I 707 ff.: „dumque ibi suspirat, motos in harundine ventos / effecisse sonum tenuem similemque querenti. / arte nova vocisque deum dulcedine captum / hoc mihi conloquium tecum“ dixisse „manebit“.

⁷) wie Anm. 5.

von sich aus nicht Gott werden kann, jedoch keineswegs, daß sie deswegen unvollkommen bliebe. In der Differenz zur göttlichen „bonitas“ kann und soll sie durchaus eine Qualität verwirklichen, durch die sie sich zu einem schönen Bild für die intelligible Ordnung alles Seienden ausformt.

Bei den möglichen Deutungen des Pan-und-Syrinx-Tondos sollte zusätzlich, wenn auch mit aller Vorsicht, ein Gedanke mitberücksichtigt werden, der für die Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts insgesamt charakteristisch gewesen ist, nämlich die Reflexion auf ein angemessenes Verständnis der Beziehung zwischen Natur und Kunst. Nicht nur Bellori hat behauptet, die Produkte der „ars“ seien aufgrund ihrer größeren Durchlässigkeit für die rationalen Ordnungsformen des Seienden insgesamt den individuellen Gebilden der Natur überlegen⁸. Die sinnenfälligen Produkte der Natur sind zwar auch Darstellungen der „Ideen“ im Sinne der platonischen Philosophie oder der „inneren Vernunftprinzipien“ der Natur, von denen die aristotelische Physik spricht. Aber in der Fähigkeit, diese Formprinzipien zum Ausdruck zu bringen, wird die Kunst nicht durch den Widerstand heterogener Materie behindert⁹, so daß sie der Natur an metaphysischer Dignität überlegen ist¹⁰.

Ohne Musik wäre Pan nicht imstande gewesen, sich selber in eine Instanz dauerhafter Vernunft zu transformieren. Weil Musik als Bild des harmonischen Bezugs gilt, der zwischen den Sphären des Kosmos waltet, und weil das Bewegungsgesetz der kosmischen Sphären das Prinzip des freundschaftlichen Zusammenhangs zum Ausdruck bringt, der den göttlichen Urgestalten der Wirklichkeit eignet, kann der Tondo von Pan und Syrinx als Verstärkung eines Gedankens gelesen werden, der in anderer Form im Tondo vom Sieg des Amor über Pan zum Ausdruck kommt¹¹. Der Gedanke von der Bereitschaft der Natur, sich durch „amor“ bestimmen zu lassen, wird im Mythos von Pan und Syrinx um die Andeutung einer anthropologisch-ethischen Konsequenz erweitert. In diese „amplificatio“ läßt sich auch die Überlegung integrieren, Kunst sei eine Möglichkeit, im Ausgang von der Natur die in ihr tätigen Vernunftprinzipien vollkommener wirksam zu machen. Eine derartige Deutung läßt sich nicht zuletzt durch die räumliche Nähe zum Hermaphroditus- und Salmacis-Tondo stützen. Dort klingt ebenfalls das Motiv vom vollkommenen Zusammenwirken der Prinzipien Form und Materie an, das alles von Natur aus Seiende hervorbringt. Der Komplex an Bedeutungen, der sich auf diese beiden ausführlicher besprochenen Tondi beziehen läßt, verweist auf Überlegungen, die im Fresko von Jupiter und Juno ihren subtilsten Ausdruck finden. Die Auswahl der beiden genannten Tondi für eine detailliertere Interpretation läßt sich deshalb auch damit begründen, daß sie deutlicher als die anderen auf die beiden wohl wichtigsten Themen des ikonographischen Programms der Galleria Farnese verweisen: auf den Gedanken vom vollendeten Zusammenwirken zwischen den beiden höchsten Prinzipien des Kosmos und auf den Gedanken einer metaphysisch

⁸) Vgl. dazu hier S. 16 f.

⁹) Bellori 4: „... originata dalla natura supera l'origine“.

¹⁰) Vgl. dazu hier S. 11 f. und 166 ff.

¹¹) Vgl. dazu hier S. 129.

fundierten Kunst. Daß in diesem Zusammenhang aber auch die angedeuteten ethischen und soteriologischen Konsequenzen dieser Konzepte bedacht werden müssen, wird daran erkennbar, daß beide Tondi das Fresko von Aurora und Cephalus rahmen, das im folgenden Kapitel besprochen werden soll.

VII. AURORA UND CEPHALUS

Die Zurückweisung der göttlichen Liebe

Das mittlere Fresko der südlichen Längswand kann eine ganze Reihe von Fragen aufwerfen, die seine Bedeutung im Kontext der Galerie betreffen. Soll man es mit Dempsey als Hinweis darauf verstehen, daß selbst der Widerstand eines wehrhaften und tugendsamen Mannes vergeblich ist, wenn er, auch ohne dies zu wollen oder auch nur zu bemerken, die Liebessehnstucht einer Frau entzündet hat?¹ Oder sollen wir mit Aristophanes über den greisen Tithonos lachen, den alt und gebrechlich gewordenen Ehemann der Aurora, der nun von seiner lebenslustigen Gattin verlassen und betrogen wird?² Will dieses Bild die eheliche Treue preisen, weil sich Cephalus aus Liebe zu der ihm angetrauten Procris dem massiven Werben Auroras entzieht? Oder kann man hinter den „velamenta“ seines äußeren, in diesem Fall von Agostino Carracci gestalteten „Gewandes“ (Abb. 29) eine metaphysisch-theologische Wahrheit entdecken, die weit über die Intention hinausgeht, das eheliche Treuegebot zu vergegenwärtigen?

Bei Ovid berichtet Cephalus selber, daß ihn Aurora, was das Bild auch deutlich zeigt, nur gegen seinen energischen Widerstand hat entführen können³. Cephalus anerkennt zwar seine Entführerin als göttliche Lichtmacht, die imstande ist, das Dunkel zu vertreiben. Er bemerkt auch, daß Aurora aus Liebe zu ihm immerhin einen so wunderbaren und erhabenen Ort wie den „immerblühenden Hymettos“ verlassen, ihn mit der Schönheit ihres rosigen Mundes betört, ihm zum Trank den unsterblich machenden Nektar angeboten und schließlich sogar ewige Jugend versprochen hat. Cephalus aber bleibt von den Liebesbeweisen Auroras aus Treue zu Procris unbeeindruckt. Die Göttin muß den Entführten deshalb erzürnt und enttäuscht zu seiner sterblichen Gemahlin zurückschicken⁴.

Auch dann, wenn sich das Fresko auf die Entführungsszene konzentriert, kannte jeder Ovidleser selbstverständlich den Kontext der dargestellten Hand-

¹) Dempsey, „*Et nos cedamus Amori*“, a. a. O. 367 ff.

²) Aristophanes, *Acharnes* 688. Im ps.-homerischen *Hymnus an Aphrodite* (V 218 ff.) werden entschuldigende Gründe für das Verhalten Auroras genannt.

³) Ich deute den Zustand der Schlaftrunkenheit, in dem sich Cephalus zu befinden scheint, als Ausdruck seiner Weigerung, Aurora zu folgen. Zumindest bleibt er passiv. Auch die Haltung seines Armes läßt sich nur als Gestus der Abwehr deuten. Im Kontext der Galerie ist Cephalus ein Gegenbild zum schlafenden Endymion, der den Zustand einer vollkommenen Konzentration auf den göttlichen Grund aller Ordnung und Schönheit in der Natur verkörpert. Vgl. dazu hier S. 149 f. und Abb. 33.

⁴) *Metam.* VII 702 ff. Aurora wird wenige Verse später jedoch als ein „*criminis exemplum*“ bezeichnet (a. a. O. 713).

lung. Er wußte auch, daß die Wiedervereinigung mit Procris für das Paar keineswegs den Wiedergewinn ehelichen Glücks bedeutet hat, sondern den Anfang eines Zustandes gegenseitiger Verdächtigungen. Die Furcht, Procris könnte ihm während seiner unfreiwilligen Abwesenheit bei Aurora untreu geworden sein, motiviert Cephalus zu einer penetranten und infamen Treueprobe. Er tritt in veränderter Gestalt seiner ihm treu gebliebenen Gemahlin vor Augen, um sie durch das Versprechen überreichlicher Belohnung einer ehebrecherischen Handlung überführen zu können. Es ist unnötig, die bei Ovid sehr detailliert geschilderten Wirrnisse und Mißverständnisse im einzelnen aufzuzählen, die die Ehe von Cephalus und Procris zunächst zerstören und später mühsam wiederherstellen. Sie endet in einer tödlichen Katastrophe, an der sie beide Schuld tragen. Wäre Procris nicht ihrerseits von unbegründeter Eifersucht auf ihren Gemahl geplagt worden, so hätte sie der Jagdpfeil des Cephalus nicht treffen können; und dieser hätte ihn niemals abgeschossen, wenn er ein auch nur um etwas weniger erregbarer Jäger gewesen wäre⁵. Aber auch ohne die Darstellung dieser Ereignisse kann der in der Verkürzung auf die Entführungsszene dargestellte Mythos folgendermaßen interpretiert werden: Cephalus verschmäht, obwohl er von der Lichtmacht Auroras zum ewigen Leben erwählt worden ist, die göttliche Liebe zugunsten der irdischen⁶. Diese aber ist bestimmt von Furcht, Verbrechen, Schmerz und Treulosigkeit, von gegenseitigen Verletzungen, von einem unbeständigen Wechsel zwischen Traurigkeit und sehnüchtigem Verlangen, so daß die „Süße“ und „Eintracht“ die in ihr durchaus möglich sind, immer wieder durch Erfahrungen der Bitterkeit und der Zwietracht zerstört werden. Für die ausschließlich auf sich selbst konzentrierte irdische Liebe gilt eine unaufhebbare Ambivalenz von „gaudium“ und „dolor“, so daß der in ihr realisierte „amor mutuus“⁷ immer wieder durch mißverständene „voces ambiguae“ beeinträchtigt wird⁸. Zwischen Cephalus und Procris entsteht keine dauerhafte und verlässliche Beziehung, die auf dem gegenseitigen Austausch von Gefühlen und Gedanken im Medium eines durch pathologische Affekte ungestörten Gesprächs begründet sein müßte, wie dies die Moral des Pan-Syrinx-Tondos fordert. Statt dessen rufen einzelne Wortketten, da sie nicht in ihrem jeweiligen Kontext wahrgenommen werden, in der Einbildungskraft von Cephalus und Procris blinde Phantasmata hervor. Beide mißverstehen den Sinn der fragmentarisch wahrgenommenen Redeteile nur als Bestätigungen für die eigene Furcht vor der potentiellen Untreue des anderen. Sie bleiben in ihrer wechselseitigen Liebe vom falschen Vertrauen auf ihre vermeintliche Einzigartigkeit bestimmt und verkennen deshalb die Tatsache, daß auch der eheliche „amor mutuus“ niemals ausschließlich sich selbst genügt, sondern in sich unbe-

⁵) Ebd. 714–756.

⁶) Ich folge der Deutung von Martin 105. Danach ist Cephalus „a favored mortal who might . . . be mystically abducted to celestial bliss, but who chooses . . . to cling instead to earthly delights. By rejecting ‚amore celeste‘ he provokes the ire of the goddess and – though this is not illustrated – brings disaster and unhappiness upon himself. Even the tragic death of Procris only shows how fleeting and deceitful are the pleasures of this world“.

⁷) *Metam.* VI 800 ff.

⁸) Ebd. 855, vgl. ebd. 826: „credula res amor est“.

ständig bleibt, wenn er sich dem Göttlichen grundsätzlich ebenso entzieht wie der Dimension sozialer Verantwortung. Die eheliche Verbindung von Cephalus und Procris enthält deshalb ihre „causa mortis“ in sich. Sie bleibt blind für die „Morgenröte“, die durch den sie begleitenden Amor⁹ die Sterblichen einlädt, sich von einem neuen, göttlichen Licht aufwecken zu lassen¹⁰. Cephalus entzieht sich dem „descensus“ Gottes, der sich, wie der *Ovide moralise* in seiner Auslegung dieser Mythe betont, aus „misericorde“ den Menschen zuwendet, um sie dauerhaft an sich zu binden¹¹. Cephalus erfüllt nicht die Voraussetzungen, die nach Ficino erforderlich sind, damit der „ascensus“ der menschlichen Seele zu Gott gelingt. Dieser Aufstieg stellt zwar keine Eigenleistung des Menschen dar, sondern er erweist sich als ein letztlich von Gott selbst ausgehender „raptus“. Gott aber zieht nur diejenigen an sich, der selber in Liebe zu ihm entbrannt ist¹². Das Fresko der mißlingenden Entführung des Cephalus durch Aurora deutet also lediglich e contrario das Telos der Vereinigung zwischen göttlicher und menschlicher Liebe an. Es macht damit deutlich, daß die vom Menschen in der Entscheidung für die richtige Form des Eros zu verwirklichende „Verähnlichung mit Gott“ nicht ohne Schwierigkeiten und Irritationen gelingt. Es veranschaulicht also gerade nicht, wie Tietze unterstellt, einen „vagen, abgegriffenen Begriff der idealisierten Liebe“ oder der „verdünnte(n)“ und „verwässerte(n) platonischen Ideen“¹³, sondern es verweist deutlich auf deren ethisch verbindlichen Charakter¹⁴.

⁹) Marzik deutet diesen „Amoretto“ als Lucifer-Phosphorus (a. a. O. 180).

¹⁰) Vgl. Bellori 57: „... invitando i mortali che si destano alla nuova luce“. Unter diesem Aspekt läßt sich auch Tithonos aufgrund seines Schlags als Bild für die Unfähigkeit verstehen, dieser Einladung zu folgen. Cephalus gleicht sich ihm durch sein widerstrebendes Verhalten nur allzusehr an. Sollen wir in Aurora ein Bild für die „cognitio matutina“ im Sinne von Augustinus, *De civ. Dei* XI 29 sehen: Betrachtung der Natur aus der Perspektive ihres göttlichen Schöpfers? Vgl. für dieses Konzept auch Ficino, *m. Phil.* I 8, 125 und II 33–339.

¹¹) *Ovide moralise*, VII 3312 und 3316 ff. Aurora wird dort Vers 3576 mit der „lux in tenebris“ im Sinne von *Jo.* 1,5 verglichen. Marzik sieht in ihr in Berufung auf Ripas *Iconologia*, Cartari und Patrizzi auch eine „Freundin der Poeten und aller Studierenden“ (181).

¹²) Ficino, *De raptu Pauli*, in: PT III, 347: „Non ergo ascendi . . . , sed raptus sum in caelum“. Vgl. damit *Ovide moralise* VII 3312.

¹³) Tietze 91.

¹⁴) Für eine andere Deutung dieses Freskos vgl. Irving Lavin, *Cephalus and Procris*. Transformations of an Ovidian Myth, JWC 17 (1954) 278 ff., der das Thema dieses Gemäldes mit Gabriello Chiabreras Melodram *Il rapimento di Cefalo* in Verbindung bringt (anläßlich der Vermählung Heinrichs IV. von Frankreich mit Maria de Medicis aufgeführt). Dort stört Auroras Liebe zu Cephalus den ordnungsgemäßen Ablauf des Tag-Nachtwechsels. Erst wenn Cephalus bereit wäre, sich für die himmlische Liebe zu entscheiden, könnte die kosmische Ordnung wiederhergestellt werden. Chiabrera verfällt deshalb auf den Gedanken, daß Cephalus Procris überredet, ihm zum Wohnsitz Auroras zu folgen, und das sogar mit Erfolg. Selbst wenn das Melodram Chiabreras als Quelle für Agostinos Fresko aus zeitlichen Gründen überhaupt in Frage kommen könnte, bliebe diese Deutung zu einseitig. Vor allem wäre die Abwesenheit der Procris unter dieser Voraussetzung unbegreiflich. Martins Differenzierung (S. 105) ist deshalb gerechtfertigt. Dort auch zu einem Emblem Guido Renis, das aus Anlaß der Begräbnisfeierlichkeiten für Agostino Carracci auf den Cephalus-Mythos zurückgreift. Es unterstellt, daß Agostino in Beherzigung der von ihm in der Galleria Farnese dargestellten Moral sich dem Entführungsversuch Auroras nicht widersetzt hat. Aurora hat es in Agostino mit einem Repräsentanten der durch Einsicht belehrten „virtus“ zu tun, so daß das Motto zu diesem Emblem lautet: „Sic virtus ad sydera rapit“. Demgegenüber folgt Dempsey in seiner Deutung derjenigen Lavins („*L. nos cedamus Amori*“, a. a. O. 368 f.).

VIII. DER SEETHIASOS DER THETIS

Die Feier des Liebesbundes zwischen Göttern und Menschen

Wendet man sich der nördlichen Längswand der Galerie zu, so erblickt man in seiner Mitte ein Fresko (Abb. 30), dessen Sujet sich einer eindeutigen Titulierung vehement widersetzt. In seiner ersten Beschreibung der Galleria Farnese hat Bellori in diesem Bild eine Darstellung der Geburt der Venus gesehen, die von den drei Grazien begleitet wird¹. Diesem Vorschlag steht das Faktum entgegen, daß diese „Venus“ nach einem anderen ikonographischen Typus gestaltet ist als die Venus des Anchises-Freskos (Abb. 32). Außerdem würde, wie Rudolf Förster betont hat, die Darstellung einer Venus, die in einer nahezu hemmungslos entspannten Haltung auf dem Rücken eines Tritonen reitet und sich von ihm nicht nur in einer besitzergreifenden Geste um die Taille greifen, sondern sogar an der Scham berühren läßt, gegen die in der Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts allgemein verbindlichen Gesetze des „decorum“ verstoßen². Schließlich hat Bellori in seinen *Vite* einen anderen Titel genannt: „Galatea“³. Diese Benennung resultiert wohl aus einer gewissen Ähnlichkeit des Freskos von Agostino Carracci mit dem berühmteren Bild Raffaels in der Farnesina (Abb. 56). Ganz abgesehen davon, daß damit Galatea ein zweites Mal in der Galerie aufträte, was nicht grundsätzlich unmöglich wäre, könnte man sich doch nur schwer vorstellen, was ihr Triumphzug über das Meer im Kontext der anderen Bilder bedeuten sollte. Hans Tietze hat eine Identifikation des dargestellten Sujets für unmöglich gehalten. Zu erkennen sei lediglich ein Seethiasos⁴.

Die Venus-Titulierung, der Rudolf Förster entgegengetreten war, hat durch Miles Chapell wieder Auftrieb bekommen⁵. Er glaubt mit dem Epithalamium des spätrömischen Hofpoeten Claudianus auf die Vermählung des weströmischen Kaisers Honorius die literarische Quelle gefunden zu haben, auf die sich Agostino Carraccis Fresko stützt. In Claudians Hochzeitsgedicht wird Triton

¹) Vgl. dazu *Martin* 106 ff.

²) Rudolf Förster, *Farnesina-Studien*. Ein Beitrag zur Frage nach dem Verhältnis der Renaissance zur Antike, Rostock 1880, 53. Nach Förster stellt das Fresko den Mythos von Salacia und Portunus dar. Salacia wurde in Rom als Äquivalent zur Tethys, der Gattin des Okeanos, oder zu Amphitrite, der Gemahlin Neptuns, verehrt. Portunus ist ein Äquivalent des griechischen Meeresgottes Palaemon.

³) *Bellori* 55. Zur Kritik an den bislang erwähnten Titulierungsversuchen vgl. *Martin* 106 f. Für eine synoptische Zusammenstellung aller bisherigen Deutungen vgl. I. Marzik, a. a. O. 171.

⁴) *Tietze* 75.

⁵) Miles Chapell, *An Interpretation of Agostino Carracci's 'Galatea' in the Farnese Gallery*, *Studies in Iconography* 2 (1976), 41–65; vgl. auch Ders., *Further Observations on Agostino Carracci's 'Venus' in the Farnese Gallery*, *Studies in Iconography* 4 (1978), 161–165.

aufgefordert, die Liebesgöttin von Zypern über das Meer nach Italien zu bringen, damit sie dort gemeinsam mit ihrem Gefolge an der in Mailand stattfindenden Vermählungsfeier des Kaisers teilnehmen kann. Sie will dort die Braut zur Liebe entflammen, die ihren kaiserlichen Bräutigam bereits ergriffen hat. Claudian beschreibt in seinem *Epithalamium* unter anderem auch die Fahrt der Venus über das Meer, die sie sitzend auf dem Rücken Tritons unternimmt. In ihrer Begleitung befinden sich ein „comitatus Amorum“ (Vers 53) sowie die Meeresgötter Leukothea, Palaemon und Glaucus. Ihrem Zug schließen sich die Nereiden an. Getragen von Seemonstern überbringen sie der Venus Geschenke für die kaiserliche Braut namens Maria. In diesem Zusammenhang werden namentlich die Nereus-Töchter Cymothoe – sie wird dem die Venus tragenden Triton als Lohn für seine „Mühe“ zur Braut gegeben –, Galatea und Psamathe erwähnt⁶. Chapell unterstützt seinen Vorschlag durch einen Hinweis auf die Präsenz des genannten Gedichts von Claudian in der Bibliothek F. Orsinis⁷ und durch eine ikonographische Beobachtung zur Gestalt der Venus. Sie ist nach seiner Auffassung von einer spätantiken Skulptur der Venus Kallipygos abgeleitet, die sich in der Antiken-Kollektion der Familie Farnese befand. An sie erinnere die Haartracht der Venus Agostino Carraccis, ihr regelmäßig geformtes Gesicht, ihr Lächeln, das als „enigmatic and pensive“ empfunden wird, und nicht zuletzt ihr „almost uninterrupted contour, running from her right shoulder to her foot“⁸. Försters Argument gegen die Venustitulierung wird außerdem dadurch angegriffen, daß die Handbewegung Tritons eher als dezent denn als lasziv charakterisiert wird. Schließlich läßt sich das *Epithalamium* Claudians nach Chapells Auffassung mit dem Ereignis der Vermählung des Herzogs Alessandro Farnese mit Maria von Portugal in Verbindung bringen, weil diese Dame einen ähnlich spröden, literarisch jedoch hochgebildeten Frauentypus verkörpert habe wie die Maria des Kaisers Honorius⁹.

Warum aber wird dann Venus selber von einem Pfeil Amors getroffen? Es ist doch nicht sie, die in Liebe entflammen soll, sondern die Braut des Honorius bzw. ihr Pendant Maria von Portugal. Handelt es sich also wirklich um Venus, die auf Agostino Carraccis Fresko dargestellt ist? Die Erhabenheitsmotive, die ihr jedenfalls von Chapell unterstellt werden, erfüllen eher den Tatbestand einer Wunschprojektion als den einer genauen Beschreibung dessen, was zu sehen ist. Wahrt sie denn wirklich hoheitsvolle Distanz zu ihrem Gefolge¹⁰? Ist sie nicht eher die treibende Kraft dieser Szene? Drückt sie nicht ein Gefühl erotischer Bereitwilligkeit aus, auf das ihre Begleiterinnen durch Zeigegesten aufmerksam

⁶) Claudianus, *Epithalamium de nuptiis Honorii Augusti*, 166 f. Chapell bezeichnet Apuleius, *Metam.* IV 31, 4 ff. als Vorbild für die Schilderung des Seethiasos bei Claudian. Abgesehen von dem völlig anderen Kontext hat bei Apuleius keiner der bei ihm genannten Meeresgötter die Ehre, Venus tragen oder gar berühren zu dürfen.

⁷) Chapell, *An Interpretation* . . ., a. a. O. 60 ff. Er akzeptiert damit die These Martins, nach der Orsini der Konceptor des ikonographischen Programms gewesen ist.

⁸) Ebd. 53. Für eine Abbildung vgl. I. Marzik, a. a. O., S. 61.

⁹) Ebd. 58. Zur Vermählung des Herzogs Alessandro Farnese vgl. I. Marzik, a. a. O., S. 31.

¹⁰) Ebd. 56.

machen? In einer neueren Arbeit deutet Ch. Dempsey den Charakter dieser Figur jedenfalls angemessener, wenn er sie als Bild der „Venus impudica“ bezeichnet¹¹. Ihm schließt sich I. Marzik insofern an, als sie die Hauptgestalt des Freskos als Venus-Voluptas bezeichnet. Das Faktum, daß sie von einem Pfeil Amors getroffen wird, bezieht I. Marzik nicht auf Claudian, sondern auf den neuplatonischen Liebesbegriff¹². Sie erinnert in diesem Zusammenhang an die Diskussion in Platons „Philebos“. Dort geht es um die Frage, ob der Mensch das Glück seines Lebens durch „Weisheit“ oder durch „Lust“ erreichen könne. Da I. Marzik das Aurora-Fresko als Aufforderung versteht, dem Blick der dargestellten Göttin auf das durch Apoll verkörperte Licht göttlicher Weisheit zu folgen¹³, sieht sie in dem Seethiasos ein Bild für den Gedanken, daß der Mensch auch durch „voluptas“ das höchste Glück seines Lebens erlangen kann¹⁴. Mit dieser Deutung wird jedoch der entscheidende Gedanke des „Philebos“ verfehlt. Die Hauptgestalt des Seethiasos kann nur die Bereitschaft zu den Freuden des „amor humanus“ verkörpern. Obwohl diese Form der Liebe vom „amor ferinus“ in einem positiven Sinne zu unterscheiden ist – Gestalten, die an den „amor ferinus“ erinnern, sind auf dem Fresko durchaus zu erkennen –, führen die sinnlichen Freuden der Liebe allein nicht zu vollkommenem Glück. Dies gelingt lediglich der „sapientia“, die sich auf das Göttliche als den intelligiblen Grund aller Realität bezieht. Mit dieser „Weisheit“ allein ist dauerhafte „Lust“ verbunden, die von der Lust, die in der sinnlichen Liebe empfunden wird, zu unterscheiden ist. „Sapientia“ wiederum bedeutet ein Streben nach der Vereinigung mit dem Göttlichen, das in der Venus Urania nicht erst entfacht werden muß. Ihrer „Weisheit“ korrespondiert ein Handlungsimpuls, den sie nicht erst aus einem Blick auf Venus-Voluptas gewinnt. Lust für sich genommen ist weder für Platon noch für Ficino ein Weg zum vollkommenen Glück, der mit demjenigen, das die „sapientia“ erstrebt, gleichwertig wäre.

Schwierigkeiten mit den bislang diskutierten Venus-Titulierungen veranlassen mich, einer Deutung zu folgen, die Ch. Dempsey 1968 vorgeschlagen hat: Thetis auf dem Weg zur Vermählung mit Peleus¹⁵. Dieser Titel läßt sich im Sinne einer Antithese auf das Aurorafresko beziehen. Dort wird die Bereitschaft der göttlichen Liebe zur Verbindung mit den Menschen zurückgewiesen. Dargestellt ist der Augenblick, in dem sich ein sterblicher Mann der Liebe einer göttlichen Frau widersetzt. Auf dem gegenüberliegenden Fresko wäre, wenn man Dempseys erster Titulierung folgt¹⁶, die Zustimmung einer Göttin zur Verbindung mit einem sterblichen Mann festgehalten, der sie sich zuvor widersetzt hat. Diese antithetische Deutung liegt jedenfalls nahe, wenn man Catulls *car-*

¹¹) Dempsey, *Annibal Carrache au Palais Farnese*, a. a. O. 306.

¹²) Marzik, a. a. O. 173.

¹³) Ebd. 180.

¹⁴) Ebd. 167 ff.

¹⁵) Dempsey, *Two 'Galatea's'*, a. a. O. Seinem Vorschlag folgen Posner (*Annibale Carracci*, a. a. O. 193) und Malafarina, *L'opera completa di Annibale Carracci*, a. a. O. 115.

¹⁶) Zur späteren Revision dieser Titulierung vgl. Dempsey, *Annibal Carrache . . .*, a. a. O., wie Anm. 11.

men LXIV als Referenztext des Freskos heranzieht. Catull schildert die Vermählung von Thetis und Peleus aus dem Bewußtsein einer unüberbrückbar gewordenen historischen Distanz zwischen der vom Dichter erlebten Gegenwart und dem von ihm besungenen mythischen Ereignis. Catull verlegt es in ein „Goldenes Zeitalter“, in dem Menschen und Götter unbeschwert miteinander Umgang pflegten¹⁷. Dieses Zeitalter ist endgültig vergangen, „seitdem die Menschheit in Frevel sank und Verbrechen, / seit Begierde und Habsucht Gerechtigkeit forttrieb“¹⁸ und sich infolgedessen „Unrecht und Recht zu sinnlosem Unheile mischen“¹⁹. Exempla des vorbildlichen Zusammenseins von Göttern und Menschen, das die „pietas“ der vorzeitlichen Heroen zur Voraussetzung hatte, sind Athenes Hilfe beim Bau der Argo sowie die von den Göttern unterstützte Fahrt der Argonauten zum Goldenen Vlies²⁰. Dieses Ereignis wird nicht nur zu einem glücklichen Augenblick verklärt, in dem menschlichen Augen die von den Töchtern des Nereus so überzeugend verkörperte göttliche Schönheit in unverhüllter Nacktheit zugänglich gewesen ist²¹, sondern es wird ebenso zum unmittelbaren Anlaß des Liebesbundes zwischen Thetis und Peleus, „zwischen Göttin und Mensch“, der von Jupiter selber gesegnet wird²². Catull geht, um die Verbindung von Thetis und Peleus als exemplarischen Ausdruck des Goldenen Zeitalters zu charakterisieren, über die mythographische Tradition hinaus. Während Ovid in den Metamorphosen darauf hinweist, daß Thetis ursprünglich darauf hoffen konnte, mit Jupiter selber vermählt zu werden, und daß der Göttervater von seinem Ansinnen, sich mit der Göttin zu verbinden, nur deswegen absieht, weil er von Proteus erfahren hat, Thetis werde einen Sohn gebären, der seinen eigenen Vater an Tapferkeit übertreffe, verschweigt Catull dieses egoistische Motiv. Aus selbstloser Generosität überläßt der Göttervater seinem Freund Peleus die ehemals von ihm geliebte Göttin²³. Peleus heiratet demnach nicht nur mit dem Segen Jupiters, sondern gleichsam stellvertretend für ihn die Göttin Thetis, die der Verbindung zwischen den ältesten und erhabensten aller Götter, Okeanos und Tethys, entstammt²⁴.

In den *Argonautica* des Valerius Flaccus, auf die Ch. Dempsey aufmerksam macht²⁵, ist die Argo mit einem Bild geschmückt, das Thetis in einer Pose der Verzweiflung darstellt. Sie ist verzweifelt, weil sie zugunsten des Peleus auf eine

¹⁷) Catull, *carmen* LXIV, 384 ff.: „praesentes namque ante domos invisere castas / heroum et sese mortali ostendere coetu / caelicolae nondum sprete pietate solebant“.

¹⁸) Ebd. 397 f.: „sed postquam tellus scelere est imbuta nefando, / iustitiam omnes cupida de mente fugarunt“; übersetzt von W. Tilgner.

¹⁹) Ebd. 405 ff.

²⁰) Ebd. 8 ff. Dieses Ereignis ist in der Galleria Farnese auf einem nahezu gänzlich verdeckten Tondo neben dem Fresko vom Werbebesang Polyphems an Galatea dargestellt (Abb. 23). Vgl. dazu Martin 101 und Marzik a. a. O. 228 ff.

²¹) Catull a. a. O. 16 ff.

²²) Catull, a. a. O. 19 ff. Die exzeptionelle Bedeutung dieses Ehebundes wird an dieser Stelle durch eine dreifache Anapher herausgehoben; vgl. Anm. 27.

²³) Catull, a. a. O. 26 f. im Kontrast zu Ovid, *Metam.* XI, 222 ff.

²⁴) Catull, a. a. O. 29 f. Vgl. dafür auch im vorliegenden Buch S. 142.

²⁵) Dempsey, *Two 'Galateas'*, a. a. O. 68.

Verbindung mit Jupiter verzichten soll²⁶. Es erscheint mir nicht unwahrscheinlich, daß die Konzeptoren des ikonographischen Programms für die Galleria Farnese sich zwar an der Beschreibung des Seethiasos der Thetis bei Valerius Flaccus gehalten, die Haltung der Thetis jedoch im Sinne Catulls umgedeutet haben, und zwar im Blick auf den Vers, der die Bereitschaft der Thetis zur Verbindung mit einem sterblichen Gemahl bekundet: „tum Thetis humanos non despexit hymenaeos“²⁷. Sie konnten diese Umdeutung ohne Skrupel vornehmen, weil sie das Hochzeitsgedicht der Parzen auf Thetis und Peleus, das Catull seinem eigenen *carmen* integriert, als Lob des vollkommenen „amor mutuus“ im Sinne Ficinos und seiner Nachfolger verstehen mußten: „Niemals hat irgendein Haus je so innige Liebe erfahren, / Nie hat Liebende Liebe vereinigt in solch einem Bunde, / Wie sie Thetis mit Peleus und Peleus mit Thetis verbindet“²⁸.

Peleus ist zu dieser Verbindung aufgrund seiner „egregiae virtutes“ qualifiziert²⁹. Die Vermählung des Paares wird deshalb in Anwesenheit aller Götter als „foedus felix“ gefeiert. In diesem Bund empfängt der sterbliche Mann die göttliche Frau zu seiner Liebeserfüllung. Auch Thetis selber ist unter dem Einfluß Cupidos bereit, sich mit Peleus in Liebe zu verbinden³⁰. Ihrer Ehe entstammt Achill, der die Tugend der „fortitudo“ verkörpert³¹. An der Vermählungsfeier nehmen aber nicht nur alle Götter teil, sondern ebenso die Bewohner Thessaliens³². Gefeiert wird also letztlich ein universaler Liebesbund zwischen Göttern und Menschen, der im „amor mutuus“ von Peleus und Thetis seinen exemplarischen Ausdruck findet. Von daher ist es auch konsequent, wenn auf der Decke des ehelichen Lagers von Thetis und Peleus der Mythos von der Vermählung des Dionysos mit Ariadne dargestellt ist. Dieses Ereignis bereitwilliger Liebe eines göttlichen Mannes zu einer sterblichen, von Theseus, ihrem irdischen Gemahl verlassenen Frau, krönt den Gewölbescheitel der Galleria Farnese (Abb. 37). Neben ihm ist mit dem Fresko von Paris und Merkur (Abb. 36) eine Begebenheit dargestellt, die mit der Vermählung von Thetis und Peleus in enger

²⁶) Valerius Flaccus, *Argonautica* I 130 ff.; „hic sperata deo Tyrrheni tergore piscis / Peleos in thalamos vehitur Thetis; aequora delphin / corripit, ipsa sedet delecta in lumine palla/ nec Iove maiorem nasci suspirat Achillem“.

²⁷) Catull, a. a. O. 19 ff.: „tum Thetidis Peleus incensus fertur amore, / tum Thetis humanos non despexit hymenaeos, / tum Thetidi pater ipse iugandum Pelea sensit“. Auch Dempsey erwägt eine Umdeutung des Valerius-Flaccus-Textes durch die Autoren des ikonographischen Programms, die sie im Blick auf Apollonius Rhodius, *Argonautica* IV 851 ff. oder 930 ff. vorgenommen haben sollen. Thetis tritt dort aber erst *nach* ihrer Vermählung als freundliche Helferin der Argonauten auf, zu denen ihr eigener Gatte gehört. Die von Apollonios berichteten Hilfeleistungen können deshalb nicht auf das Fresko von der Brautfahrt der Thetis bezogen werden, wo nach Dempsey der Augenblick dargestellt sein soll, „when reluctance yields to love“ (63).

²⁸) Catull, a. a. O. 334 ff.

²⁹) Catull, a. a. O. 348, vgl. 357 und 323, aber auch 324: Aufgrund seiner Tugendhaftigkeit wird Peleus zum Freund Jupiters.

³⁰) Ebd. 372 ff.: „Quare agite optatos animi coniungite amores! / accipiat coniunx felici foedere divam, / dedatur cupido iamdudum nupta marito“.

³¹) Ebd. 338. Zu Achill als exemplum der „fortitudo amoris“ vgl. im vorliegenden Buch S. 107 Anm. 24.

³²) Ebd. 31 ff.

Beziehung steht. Eris war als einzige nicht zur Vermählungsfeier nach Thessalien geladen worden. Sie rächt sich für diese Mißachtung dadurch, daß sie unter die feiernden Göttinnen einen goldenen Apfel wirft³³, der die schlichte Aufschrift „der Schönen“ trägt. Um seinen Besitz entbrennt zwischen Juno, Minerva und Venus ein Streit, der von Paris geschlichtet werden soll.

Der Mythos von Thetis und Peleus galt den Zeitgenossen Carraccis auch als Bild für die „generatio rerum naturalium“, wobei Thetis das Element Wasser und Peleus das Element Erde verkörpert. In dieser Weise hat Natalis Comes die Vermählungsfeier dieses Paares ausgelegt. Die Anwesenheit aller Götter interpretiert er als Hinweis darauf, daß sich die Vermischung von Wasser und Erde unter dem Einfluß göttlicher Vernunft vollzieht³⁴. Auch der Bereich des Seienden, der durch die größte Distanz von der materiefreien Vollkommenheit der Ideen im Sinne Platons entfernt ist, wird damit auf die intelligiblen Ordnungsprinzipien aller Wirklichkeit bezogen.

Ein sicherer Beweis für die Thetis-Titulierung des Seethiasos-Freskos läßt sich jedoch nicht führen. Gewiß ist nur, wie Dempsey überzeugend nachgewiesen hat, daß es sich bei diesem Bild um die Darstellung eines Hochzeitszuges handelt. Die drei Erote, die den Zug begleiten, tragen eine brennende Fackel, die Liebesverlangen entzündet, einen Pfeil, der auf die Hauptfigur des Bildes gerichtet ist und sie bereits zur Liebe entflammt hat, und schließlich gebündelte Pfeile, die die eheliche „concordia“ andeuten. Auf das bevorstehende Ereignis der Vermählung weist auch das in rötlich-gelblichen Farben schimmernde „flammeum“ – ein römisches Hochzeitstuch –, das die weibliche Hauptfigur des Meereszuges graziös in den Fingerspitzen ihrer rechten Hand hält³⁵. Keine Anhaltspunkte kann ich für Martins Deutung dieses Freskos als einer Darstellung des Mythos von Glaucus und Scylla erkennen. Er versteht dieses Paar als Pendant zu Aurora und Cephalus. Beide Bilder bringen nach seiner Meinung denselben Gedanken zum Ausdruck, nämlich den der Bestrafung für die Zurückweisung einer göttlichen Liebeswerbung durch eine menschliche Person³⁶.

Meine Überlegungen zu dem rätselhaften Seethiasos-Fresko möchte ich mit dem Geständnis eines Unbehagens schließen. Das hier Vorgetragene erscheint mir zwar wahrscheinlicher und im Blick auf den Kontext der Galerie stimmiger zu sein als solche Deutungen, die sich in irgendeiner Weise auf M. Chapell berufen. Alle entscheidenden Bildelemente lassen sich auf die *Argonautica* des Valerius Flaccus beziehen, die F. Orsini und seinen Zeitgenossen selbstverständlich vertraut gewesen ist. Sie gewinnen jedoch erst dann einen Sinn, wenn man das dargestellte Ereignis im Licht von Catulls *carmen* LXIV zu sehen bereit ist. Zu fragen wäre aber dann, warum Peleus auf dem Fresko überhaupt nicht dar-

³³) Dieses Ereignis wird von Catull bewußt verschwiegen, weil es nicht ins „Goldene Zeitalter“ paßt. Vgl. dazu Lucianus, *Deorum iudicium* 7 und Ders., *Charidemus* 15.

³⁴) Comes 199.

³⁵) Dempsey, *Two Galatea's*, a. a. O. 68.

³⁶) Martin 105 ff. mit Berufung auf Ovid, *Metam.* XIII 924–XIV 74 und die Allegorese des *Ovide moralisé*.

gestellt ist, und was die Geste des die weibliche Hauptfigur geleitenden Tritonen bedeuten soll. Handelt es sich um eine Schutzgeste oder um eine besitzergreifende Bewegung? Hier bleiben Fragen offen, die nur geklärt werden können, wenn wir wüßten, auf welchen Text oder auf welche Texte sich die Konzeptoren des ikonographischen Programms de facto bezogen haben. So lange dies unbekannt ist, muß der Betrachter dieses Freskos mit Vermutungen zufrieden sein³⁷.

³⁷) Nach der Beendigung seiner Arbeit im Palazzo Farnese hat Agostino Carracci im Palazzo del Giardino in Parma für den Bruder seines römischen Auftraggebers einen Freskenzyklus gemalt, der insgesamt den Mythos von Thetis und Peleus zum Inhalt hat. Vgl. dazu Jaynie Anderson, *The 'Sala di Agostino Carracci' in the Palazzo del Giardino*, *The Art Bull.* 52 (1970), 41–48. In Parma könnte fortgesetzt sein, was in der römischen Galleria Farnese begonnen worden ist, zumal dann, wenn man bedenkt, daß an beiden Wirkungsstätten Agostinos auf die Vermählung Ranuccios I. mit Margharitz Aldobrandini angespielt sein sollte. Vgl. dazu hier S. 36.

IX. JUPITER UND JUNO

Die metaphysische Begründung des „amor mutuus“

Das Fresko von der Liebesvereinigung zwischen Jupiter und Juno (Abb. 31), das sich auf den 14. Gesang der *Ilias* bezieht¹, gehört zweifellos zu den hintergründigsten und implikationsreichsten Denk-Bildern der gesamten Galerie. Man kann seine Aussageabsicht nur nachvollziehen, wenn man sich einmal verdeutlicht, wie befremdlich und irritierend die Darstellung gerade dieser Szene an einem exponierten Platz an der Decke der Galerie des Palazzo Farnese auf ihre zeitgenössischen Betrachter wirken mußte. Das Tridentiner Konzil, dessen Ideale für kirchenpolitisch ambitionierte Adelsfamilien im Rom des ausgehenden 16. Jahrhunderts nicht ohne Folgen bleiben konnten, hatte sich kritisch von einer Tradition poetischer Theologie distanziert, die dem Mythos moralische oder dogmatische Aussageabsichten unterstellen wollte. Im Rahmen dieser Tradition galt Homer – nach einer Formulierung, die durch Macrobius den Rang eines jedem Gebildeten vertrauten Topos gewonnen hatte – als „divinarum omnium inventionum fons et origo“. Er hat als erster Grieche den Hörern seiner Epen „unter der Wolke dichterischer Erfindung“ Einsichten in die „arcana“ göttlicher „Wahrheit“ vermittelt². Das Verständnis homerischer Dichtung als Theologie galt jedoch niemals unumstritten, sondern es ist seit der Antike stets Gegenstand heftiger Auseinandersetzung gewesen. Der Streit um Homer hat sich bezeichnenderweise immer wieder auch an seiner Erzählung von der Liebesbegegnung zwischen Zeus und Hera entzündet. Kein Geringerer als der platonische Sokrates hatte eine so rigorose und selbst wiederum dauerhaft kontroverse Entscheidung wie den Ausschluß homerischer Texte aus dem Erziehungsprogramm für die „Wächter“ seiner utopischen Polis mit einem diskriminierenden Hinweis auf diesen Mythos begründet. Wie sollte denn auch ein junger Mann sich um die Tugend der Selbstbeherrschung bemühen, wenn er von Homer erfährt, daß sogar Zeus „aus Verlangen nach Liebeslust“ gegen sie verstoßen hat. Homer schildert für Sokrates einen Zeus, der „beim Anblick der Hera dergestalt den Verstand verliert, daß er nicht einmal mit ihr in das eheliche Gemach geht, . . . sondern sich auf der Stelle mit ihr am Boden lagern“ will und dabei auch noch betont, „er sei so vom Liebesverlangen überwältigt, wie nicht einmal damals, als sie zuerst einander genahrt seien, geheim vor den liebenden Eltern“³. Ebenso wenig dient es der Reputation des höchsten olympischen

¹) Homer, *Ilias* XIV, 153–351 für den Kontext, ebd. Verse 292–351.

²) Macrobius, *Commentarii in Somnium Scipionis* II 10 f. Zur Wirkungsgeschichte dieser Homer-Auffassung bis hin zu Dante, Petrarca und Boccaccio vgl. Krautter, *Die Renaissance der Bukolik*, a. a. O. 56 ff., (Dante), 88 ff. (Petrarca), 131 f. (Boccaccio).

³) Plato, *Respublica* 390b–c mit dem Zitat: Homer, *Ilias* XIV, 296.

Gottes, daß er das Betrugsmanöver nicht durchschaut, das Hera inszeniert, um ihn davon abzuhalten, durch ununterbrochenes Wachen die Einhaltung des allen Göttern auferlegten Neutralitätsgebotes im Kampf um Troja sicherzustellen. Während Hera das Interesse ihres Gatten durch ein nur scheinbar weniger kämpferisches Geschehen bindet, hat ihr Bruder Poseidon Gelegenheit, den Trojanern zu Hilfe zu eilen, die sich aufgrund vehementer Angriffe der griechischen Belagerer in arger Bedrängnis befinden. Die Tatsache, daß Zeus, um Hera die ungewöhnliche Intensität seines Liebesverlangens deutlich zu machen, eine beachtliche Liste seiner „außerehelichen“ Geliebten aufzählt und dann hinzufügt, keine von diesen habe ihn so in Liebeslust versetzt wie jetzt Hera, darf nach Kriterien menschlichen Normalverhaltens zumindest als Ungeschicklichkeit, wenn nicht gar als Unverschämtheit gelten.

Die christlichen Kirchenväter haben es sich verständlicherweise nicht entgehen lassen, mit oder ohne Berufung auf Sokrates die Handlungsweise des Zeus in der genannten Ilias-Szene als ein besonders signifikantes Beweismittel für die vermeintliche Liederlichkeit, Immoralität und Dummheit der griechischen Götter anzuführen⁴. Derartige Argumente sind der Renaissance selbstverständlich nicht verborgen geblieben⁵. Auch E. Orsini waren sie vertraut. Er hat nämlich im Jahre 1583 eine der ersten apologetischen Schriften des Christentums, den *Octavius* des Minucius Felix, ediert. Dort wird der Tadel des platonischen Sokrates an der Unbeherrschtheit und Leichtgläubigkeit des homerischen Zeus ausführlich zitiert⁶.

Humanistische, philologische und religiös motivierte Kritik an der poetischen Theologie⁷ hat den Mythos sicherlich von der Belastung befreit, genuin theologische und philosophische Bedeutungen tragen zu müssen. Von daher ließe sich erwägen, ob die Präsentation der Liebesbegegnung von Zeus und Hera nicht ausschließlich dem unbefangenen Vergnügen an suggestionskräftigen Bildern Ausdruck verleihen will, in denen die Empfindung erotischer Pikanterie wirksam ist⁸. Das Bild Carraccis wäre dann auch frei für eine forciert politische Bedeutung, wie sie I. Marzik vorgeschlagen hat. Sie sieht in einigen Bildelementen des Freskos (Lilien, „die auf dem fiktiven Rahmen erscheinen“, Adler, Blitzbündel) entweder Embleme der Familie Farnese (Lilien) oder allgemeine Symbole politischer Herrschaft. Sie erwähnt die erste der Reden des Dion Chrysostomos, in der Jupiter als „Stammvater aller guten Könige und Herrscher“ bezeichnet wird, so daß dieses Bild den Anspruch der Farnese bekundet, „Nach-

⁴) Z. B. Clemens Alexandrinus, *Protrepticus* II 32, 1 und 4. Für eine zusammenfassende negative Charakteristik der Liebesabenteuer des Zeus: ebd., 38, 1. Ferner: Tertullian, *Apologeticum* 15, 1. Zum eindrucksvollen „Sündenregister“ Jupiters gehört auch dessen inzestuöse Verbindung mit der eigenen Schwester Juno. Vgl. dazu: Lactantius, *Institutiones divinae* I, 10 und die Kritik des Augustinus an der poetischen Theologie Varros *De civ. Dei*, VI und VII.

⁵) Exemplarisch: Bessarion, *In calumn. Platonis* IV 1.

⁶) Minucius Felix, *Octavius* 23, 2.

⁷) Vgl. dazu hier S. 46.

⁸) Vgl. Dempsey: „*Et nos cedamus Amori*“, a. a. O. 369. Er beschreibt den Inhalt des Bildes wie folgt: „The lord of heaven and earth topples backward onto his bed and gazes up toward an overwhelmingly dominant Juno with an expression of quite indescribable imbecility“. Zu diesem Motiv vgl. hier S. 146, Anm. 29.

eiferer Jupiters“ zu sein. Da auch Hera die gute Herrschaft symbolisiert, bestätigt ihr Auftreten in der Galleria Farnese die politisch-propagandistische Aussageabsicht des Freskos von Annibale Carracci⁹.

Dem steht zweierlei entgegen. Zunächst muß auffallen, daß die von I. Marzik erwähnte Rede des Dion Chrysostomos mit der Iliasszene, die auf dem Bild Carraccis dargestellt ist, nicht das Geringste zu tun hat. Von einer Liebesbegegnung zwischen Zeus und Hera ist dort keine Rede. Und auch die Allegorese der Hera, die Dion formuliert, kann nicht mit der Darstellung der Gemahlin Jupiters auf Carraccis Fresko verbunden werden. Außerdem ist es unwahrscheinlich, daß ein Fresko, das, wie die Folge der Vorstudien noch heute deutlich macht, so sorgfältig vorbereitet worden ist, lediglich eine relativ leichtgewichtige politische Bedeutung tragen sollte. Diese Beobachtung schließt auch aus, daß die Präsentation der Iliasszene im Sinne Dempseys als Satire auf die olympischen Götter oder als Ausdruck einer hedonistischen Lebensauffassung zu verstehen wäre. Derartige Bedeutungen hätten auf eine wesentlich einfachere Weise vermittelt werden können, wenn dies in der Absicht des Auftraggebers gelegen hätte.

Gegenstand der Abstimmung zwischen Auftraggeber oder seinem Beauftragten für das ikonographische Programm der Galerie und dem Maler waren die Körperhaltungen beider Gottheiten, der ikonographische „Typus“, in dem Juno auftreten sollte, und der magische Gürtel der Venus, mit dem Juno bei ihrem Gemahl eine so überraschende Wirkung erzielt. Die Präsenz des Venus-Gürtels schließt jeden anderen Referenztext als die Ilias aus¹⁰. Für dessen Verständnis muß aber bedacht werden, daß die dort geschilderte Liebeszene auf das Ereignis der „Heiligen Hochzeit“ von Zeus und Hera anspielt, insbesondere durch das Bild von der frühlingshaft unter dem Lager des Götterpaares aufblühenden Natur¹¹. Dies ist deshalb herauszustellen, weil Bellori den Zusammenhang zwischen der Ilias-Szene und der „Heiligen Hochzeit“ sehr genau wahrgenommen hat. Er befindet sich dabei in Übereinstimmung mit der mythographischen Tradition, die auch wir heranziehen müssen, wenn wir die Aussageabsicht des Freskos von Carracci verstehen wollen. Für Bellori feiert das Bild von Jupiter und Juno die wechselseitige Liebe zwischen den Elementen der Natur, insbesondere

⁹) Marzik, a. a. O. 157 ff.

¹⁰) Ausgeschlossen wird damit vor allem die *Thebais* des Statius X 61 ff. Dort erscheint Juno als unerfahrenes und ängstliches Mädchen, das im Schutz der Dunkelheit die Küsse eines noch knabenhaften Jupiter entgegennimmt. Daß das Ereignis der ersten Begegnung von Zeus und Hera dennoch nicht gänzlich aus dem Bedeutungshorizont des Freskos zu streichen ist, belegt Bellori, wenn er hervorhebt, Jupiter umarme in der dargestellten Szene „la sua novella sposa Giunone“. Sie ist damit den „piu caste dee“ zuzuordnen (Bellori 54). Möglich ist, daß sich dem Kenner antiker Literatur die Erinnerung an einen Text einstellt, der die erwähnte Szene aus dem 14. Gesang der Ilias in einen anderen mythologischen Kontext transponiert, nämlich in den Mythos vom siegreichen Kampf des Dionysos gegen die Inder: vgl. Nonnos, *Dionysiaca* XXXII, 1–99. Dennoch ist allein die Ilias der Referenztext des Freskos. Für den bei Nonnos angesprochenen Mythos vgl. jedoch das Motiv des indischen Elefanten am linken Bildrand des zentralen Deckenfreskos mit Dionysos und Ariadne (Abb. 37).

¹¹) *Ilias* XIV, 347 ff. (forciert aufgenommen bei Nonnos a. a. O. XXXII, 83 ff.). Vgl. dazu Albin Lesky, *Vom Eros der Hellenen*, Göttingen 1976, 26.

die Liebe zwischen Luft (Juno) und Feuer (Jupiter). Die Freundschaft zwischen den Elementen aber verweist auf die Fruchtbarkeit und Selbsterhaltungsfähigkeit des Weltalls insgesamt¹². Diese Allegorese setzt voraus, daß in der Ilias-Szene Homers kein Betrugsmanöver dargestellt ist, sondern daß die Elemente des Handlungskontextes, die auf despektierliche Eigenschaften wie List, Verstellung, Unbeherrschtheit und Dummheit zu verweisen scheinen, lediglich als „velamenta“ aufzufassen sind, hinter denen sich die im Mythos stets tabuisierte und auch in der bildenden Kunst nur selten dargestellte „Heilige Hochzeit“ des olympischen Götterpaares verbirgt¹³.

Zu diesem Verfahren indirekter Darstellung fügt sich die Tatsache, daß Annibale Carracci die Handlung, die jedem Kenner der Ilias – zumal dann, wenn er mit Platon, der frühchristlichen Apologetik oder den Götterburlesken Lukians vertraut ist – Gelächter entlockt, nicht im Modus des „sermo humilis“ der Komödie, sondern nach den Regeln des „genus grave“ veranschaulicht hat. Schon dies mag als Hinweis darauf empfunden werden, daß wir an einer Handlung, über die man normalerweise lacht, etwas ausfindig machen sollen, was nur zu enträtseln versteht, wer den Durchschnittsbeobachter des Freskos an literarischer Bildung übertrifft. Es ist deshalb auch unwahrscheinlich, daß wir in diesem Bild die gewöhnlichen meteorologischen und physikalischen Elemente-Allegoresen wiedererkennen sollen, die in den mittelalterlichen Ovid-Auslegungen überliefert worden sind¹⁴. Das Gelächter vor diesem Bild verstummt zuverlässig erst dann, wenn der Betrachter mit der dargestellten „komischen“ Szene eine ganz besonders erhabene Bedeutung verbindet. Dies aber verlangt Vertrautheit mit dem seriösen Spiel der poetischen Theologie. Man muß sehen können, daß dieses Bild durch den Kontrast zwischen erhabenem Darstellungsmodus und dem komischen Charakter der dargestellten Szene ein „proprium“ der „divina sapientia“ verwirklicht. Es unterliegt damit der bereits von Petrarca formulierten Regel: „eo tamen dulcior fit poesis, quo laboriosius quesita veritas magis atque magis luceat“. Wer diese Maxime auf das Fresko Carraccis anwendet¹⁵, entdeckt dort Elemente, die dem Gegenstand seiner Augenlust den Rang einer verdeckten Darstellung des „amor divinus“ und damit des kreativen Prinzips aller Wirklichkeit verleihen.

Um bei dem Versuch, die Regel Petrarcas auf das Bild Carraccis zu beziehen, so weit wie möglich der Gefahr willkürlicher Spekulation zu entgehen, soll das Spektrum der um 1600 möglichen Interpretationen der dargestellten Ilias-Szene auf die Frage hin untersucht werden, welche Deutungen im einzelnen auf signi-

¹² Bellori 54: „Che Amore legghi gli elementi, e congiunga l'aria e'l fuoco, fu inteso da sommi poeti nelle nozze di Giove, e di Giunone, in cui virtù, resta feconda, e si conserva la natura“.

¹³ Vgl. den Hinweis von Marzik auf Andreas Pigler, *Barockthemen*, Budapest 1974, Bd. II, 145 (a. a. O. 157, Anm. 49).

¹⁴ Vgl. dazu z. B. *Ovide moralisé* I, 739 ff. Zur Tradition dieser Allegoresen, die noch bei Boccaccio (*Genealogie deorum gentilium*, a cura di Vincenzo Romano, Bari 1951, Vol. II 436 f.) Ficino (A I 3, 139), Polizian (*in exp. Hom.*, a. a. O. 480 f.) und Cartari (172 und 189) weiterwirken, vgl. Buffiere, *Les mythes d'Homere et la pensee grecque*, a. a. O. 126 ff.

¹⁵ Petrarca, *coll. laur.* 9,8. Bezugspunkt: Augustinus, *De doctrina christiana* II 4,7 ff. Vgl. dazu K. Krautter u. a. O. 138 ff. mit Hinweisen auch auf diese Stellen.

fikante Bildelemente des Freskos verweisen können. Die Interpretation folgt zunächst den Hinweisen Belloris, die in der Forschung unverständlicherweise bislang überhaupt keine Beachtung gefunden haben. Danach werden pythagoreische und neuplatonische Auslegungen des 14. Gesangs der Ilias vorgestellt. Dabei wird auch darauf zu achten sein, welche Deutungen in das Gesamtkonzept integriert werden können, das dem ikonographischen Programm der Galleria Farnese vernünftigerweise zu unterstellen ist.

1. Die kosmologische Deutung der „Heiligen Hochzeit“ in der Stoa und ihre platonisierende Erweiterung bei Philon

Die stoisch geprägte Elemente-Allegorese der „Heiligen Hochzeit“, an die Bellori anknüpft, enthält bereits Aussagen, die den Rahmen ausschließlich „physikalischer“ Behauptungen im engeren Sinn sprengen. Diese Tatsache war den Mythographen der Renaissance bewußt. Schon Boccaccio betont, daß die Verbindung Jupiters mit Juno nicht nur das freundschaftliche Verbundensein von Feuer und Luft bedeutet, sondern ebenso das Zusammenwirken der beiden Prinzipien „Tun“ und „Leiden“, aus dem nach Auffassung der Stoa die gesamte Natur hervorgeht. Boccaccio fügt einen platonisierenden Gedanken hinzu: Die „corpora“ der sinnenfälligen Natur geraten durch das Zusammenwirken der beiden Prinzipien von „agere“ und „pati“ unter die „Gunst“ der „überhimmlichen“ Wirklichkeit, also der platonischen Ideen, und gewinnen dadurch die Qualitäten der Fruchtbarkeit und Schönheit¹.

Im Hintergrund der Ausführungen Boccaccios steht die Zwei-Prinzipien-Lehre der stoischen Physik, die aus dem doxographischen Bericht des Diogenes Laertius bekannt ist. Danach bedeuten die „corpora“ der sinnenfälligen Natur nicht nur das Resultat des stets spannungsreichen Zusammenwirkens der vier Elemente, sondern vor allem die Folge einer Verbindung zwischen den beiden höchsten Prinzipien des Seienden insgesamt, die ihrerseits erst die Freundschaft zwischen den vier Elementen der Natur ermöglicht. Diese beiden Prinzipien werden bei Diogenes Laertius als τὸ ποιοῦν und als τὸ πάσχον bezeichnet. Das erste aktivische Prinzip des τὸ ποιοῦν („Tun“) ist identisch mit der göttlichen Vernunft, die in der Natur wirksam ist. Das zweite passive Prinzip des τὸ πάσχον benennt demgegenüber die Materie im Zustand der Freiheit von jeder qualitativen Bestimmtheit und damit der ungehinderten Aufnahmefähigkeit für alle intelligiblen Formprinzipien, die aus der göttlichen Vernunft hervorgehen. Im Unterschied zu den Elementen der Natur (Feuer, Luft, Wasser, Erde), die immer nur in konkreter Verbindung mit körperhaft geformter Materie auftreten und spätestens im Vorgang der Ekpyrosis vergehen, sind die beiden Prinzipien

¹) Giovanni Boccaccio, *Genealogie deorum gentilium* IX (a. a. O., Vol. II 437): „merito coniuges dicuntur, cum ignis et aer habeant agere, et terra et aqua pati: et sic superioribus in inferioribus agentibus suffragantibus supercelestibus corporibus apud nos cuncta gignuntur“ (nach dem Vergil-Kommentar des Servius zitiert). Vgl. damit die Deutung des Mythos von Thetis und Peleus durch N. Comes (wie hier S. 126, Anm. 34).

„Tun“ und „Leiden“ grundsätzlich von aller materiellen Konkretion frei. Sie entgehen deshalb auch der Vernichtung durch die Ekpyrosis, so daß sie als „ewig“ und als „unentstanden“ bezeichnet werden können².

In seiner Schrift *De opificio mundi* hat Philon von Alexandrien versucht, Grundzüge der stoischen Physik platonisierend zu interpretieren. Er kann deshalb die stoische Weltvernunft zum einen mit der Idee des Guten im Sinne der platonischen „Politeia“ und zum anderen mit der demiurgisch tätigen Weltseele des platonischen „Timaios“ identifizieren³. Ein Autor wie Philon, der eher an Synkretismen interessiert ist als an dogmatischen oder schulgerechten Unterscheidungen zwischen unterschiedlichen philosophischen oder theologischen Positionen, konnte dabei die Tatsache ausnutzen, daß sowohl die stoische Weltvernunft als auch die platonische Weltseele bzw. der Demiurg durch Zeus verbildlicht worden sind. Die platonisierende Allegorese des Zeus als demiurgisch tätiger Weltseele oder Weltvernunft war der Renaissance ebenso wie dem Mittelalter vor allem durch Macrobius vertraut⁴. Sie wird von Ficino aufgenommen und gilt z. T. auch durch seine Vermittlung als eine der gängigsten Standardformeln in den mythographischen Handbüchern des 16. Jahrhunderts⁵.

Stoische Texte haben Hera bzw. Juno als ein Bild für die intelligible Materie aufgefaßt, die noch jeder Konkretion durch die Elemente und durch bestimmte Körper der materiellen Natur entbehrt⁶. Ihre Liebesverbindung mit Zeus bzw. Jupiter veranschaulicht deshalb in dieser Tradition die Bereitschaft der intelligiblen Materie, die Formprinzipien in sich aufnehmen, die von ihrem Gemahl ausgehen, und zwar ganz unabhängig davon, ob man Zeus als Bild der stoischen Weltvernunft, der demiurgischen Weltseele im Sinne der Platoniker oder gar der Idee des Guten als der höchsten aller platonischen Urgestalten des Seienden auffaßt. Die Tatsache, daß derartige Deutungen der Liebesverbindung

²) Diogenes Laertius, *De vitis philosophorum* VII, 134. Zur Allegorese der beiden Prinzipien „Tun“ und „Leiden“ als Zeus und Hera vgl. Dion Chrysostomos, *Oratio* XXXVI, 55 ff. Dieser Text wäre für das Fresko Carraccis eher heranzuziehen als *Oratio* I; vgl. Anm. 9 des vorangegangenen Abschnitts. Vgl. ferner Origenes, *Contra Celsum* IV 48 = SVF 1074 für eine ähnliche Allegorese von Zeus und Hera.

³) Philo, *De opificio mundi* 8. Zur eindrucksvollen Präsenz dieses Textes in der Renaissance vgl. Erwin R. Goodenough, *The Politics of Philo Judaeus*, New Haven 1938, 139 ff., 187 ff. und 198 ff. (Bibliographischer Anhang gemeinsam mit Howard L. Godhardt).

⁴) Macrobius, *Comm. in Somn. Scip.* I 17, 14. Zu bedenken ist, daß Jupiter in der stoischen Mythenallegorese nicht nur das feurige Element, sondern auch das ἡγμονικόν, also die Weltvernunft selber, repräsentiert, deren universale Macht im Bild des Feuers veranschaulicht werden konnte. Vgl. dafür z. B. den von Orsini edierten *Zeus-Hymnus* des Kleantes sowie Cicero, *De natura deorum* II 15, 28 f. Rückgriff auf Heraklit *Fr.* B 30, 31, 64 a. Zur platonischen Deutung des Zeus als „Weltseele“ vgl. Plotin, *Enneaden* V 8, 12. In IV 4, 10 I ff. ist Zeus sogar ein Bild für den „Nus“ und den Demiurgen zugleich.

⁵) Ficino, in *Phaedr.*, in: Ders., *Opera* II 1371: „mundi dux, id est anima“; ebenso: *Brief an Peregrinus Allius*, *Opera* I 614. In seiner Übersetzung aus Porphyrios, Περὶ τῶν ἀγαλμάτων ist Zeus hingegen der „intellectus“ des Kosmos (*Opera* I 935); vgl. *Brief an Martinus Uranius*, ebd. I 934: „mens mundi“; ferner in *Crat.*, *Opera* II 1311; *A* II 7, sowie in *Phil.* I 9, S. 137. Zur Präsenz dieser Jupiterallegoresen in den mythographischen Handbüchern des 16. Jahrh. vgl. *Cartari* 130, *Comes* 32 f., *Gyraldus* 104 ff.

⁶) Vgl. dafür z. B. SVF II 622 und 1074. Für die Renaissance wurde diese Allegorese der Hera z. B. durch Gemistos Plethon wiederbelebt. Vgl. *De legibus*, ed. C. Alexandre, Paris 1858 104, 108, 206 etc. Ferner: Bessarion *In calumniatorem Platonis* 234.

von Zeus und Hera im 16. Jahrhundert auch außerhalb der mythographischen Literatur im engeren Sinne bekannt waren, mag der Traktat *De elementis* des Neffen von Giovanni Pico della Mirandola belegen⁷. Weil sich Bellori auf diese Deutungstradition bezieht, hätten wir damit einen ersten Hinweis auf eine umfassende kosmologische Aussageabsicht des Freskos von Carracci gewonnen. Wir sind damit aber noch nicht in der Lage, einzelne Elemente des Bildes auf diese kosmologische Bedeutung zu beziehen.

2. Die pythagoreische Deutung der „Heiligen Hochzeit“, ihre Wirkungen bei Philon und die Möglichkeit einer Auseinandersetzung Carraccis mit dem Schöpfergott Michelangelos

Wenn man das Fresko Carraccis mit den erhaltenen Vorstudien vergleicht, läßt sich feststellen, daß die Körperhaltungen des olympischen Götterpaares erst in der Galerie jenes „monumental and stable triangle“ bilden, dem J. R. Martin zu Recht die Eigenschaft einer vollendeten „counterbalance“ zugeschrieben hat¹. Wie sorgfältig die Bewegungsformen beider Gottheiten ausprobiert und festgelegt worden sind, kann im Blick auf mehrere Vorstudien Annibale Carraccis (Abb. 38–41) anschaulich nachvollzogen werden. Offensichtlich stellt die trigonometrische Kompositionsstruktur des Freskos das Resultat einer intensiven Bemühung dar, an der sich vielleicht der Auftraggeber, gewiß aber sein literarischer Berater und der Maler beteiligt haben. Ihr kommt deshalb zweifellos eine bedeutungstragende Funktion zu, die man sich unter Berücksichtigung des Bildungshorizonts der verantwortlichen Beteiligten nur als die Absicht vergegenwärtigen kann, in der „expression de l'amour“² des Götterpaares (Abb. 38) zugleich das metaphysische Prinzip alles Seienden im Sinne des Pythagoreismus durchscheinen zu lassen.

Als die dirigierende Grundüberzeugung pythagoreischer Metaphysik gilt der Satz: „Alles Seiende bedeutet eine Nachahmung der Zahl, insofern sie in sich die beiden Prinzipien der Einheit und der Zweiheit enthält“³. Leistung der Einheit ist das aktive Begrenzen (ὀρίζειν), Konstituieren (περαίνειν) und Formen (μορφοῦν) von Wirklichkeit, das jedes einzelne Seiende mit sich selbst gleichmacht (ἰσάζειν), in seiner Identität enthält (σώζειν) und es in sich zur Einheit zusammenbindet (ενοποιεῖν). Die Zweiheit meint demgegenüber das Prinzip der Teilung (μερίζειν), Verdoppelung (διχάζειν), Auflösung (φθειρείν) und

⁷) *Opera omnia*, Basel 1573, II 169 f.

¹) Martin 220. Martins Beobachtung hat ausschließlich einen formal-ästhetischen Sinn.

²) So die Kennzeichnung von Andre Felibien, die Martin 90 zitiert: *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*, Paris 1685–88, II, 18.

³) Iamblichus, in *Nicomachi arithmetica introductionem*, ed. Pistelli, 74,9 ff.: „Nach Auffassung des Pythagoras scheinen als erstes die Realitäten der Zahlen zu entstehen, und zwar aus der Gegensätzlichkeit von Zweiheit und Einheit. Nach Maßgabe der Teilhabe und der Nachahmung dieser Gesetzmäßigkeit entsteht alles im Kosmos. Auch alles andere scheint die Zahl nachzuahmen; die Zahl selber imitiert ihre Prinzipien: Einheit und Zweiheit“.

Entgrenzung ($\alpha\omicron\rho\iota\sigma\tau\alpha\iota\nu\epsilon\iota\nu$) von Wirklichkeit⁴. Der Pythagoreismus führt auf diese Weise das Zusammenwirken von „Form“ und „Materie“ bzw. von „Tun“ und „Leiden“ im Sinne der stoischen Physik auf die intelligible Vereinigung von Einheit und Zweiheit zurück⁵.

Beachtet man die sogenannte „Tafel“ der „Gegensätze“, durch deren Zusammenwirken, wie Aristoteles referiert, nach Überzeugung des Pythagoreismus alles Seiende entsteht⁶, so fällt auf, daß unter diesen Gegensätzen neben „Einheit“ und „Vielheit“, „Grenze“ und „Unbegrenztsein“, „Geradem“ und „Ungeradem“, „Rechtem“ und „Linkem“ auch die Ambivalenz des Männlichen und des Weiblichen auftritt. Für die Pythagoreer sind die verschiedenen Bezeichnungen für die duale Gegensätzlichkeit, aus der alles Seiende hervorgeht, weitgehend gleichwertig. Von daher ist es verständlich, daß innerhalb der pythagoreischen Metaphysik die Zahl als das Resultat einer „hochzeitlichen“ Verbindung des „Geraden“ und des „Ungeraden“ bzw. des „Weiblichen“ und des „Männlichen“ aufgefaßt wird, wobei das Gerade als „weiblich“ und das Ungerade als „männlich“ zu verstehen ist⁷. Die „Vermählung“ zwischen diesen Prinzipien findet ihre exemplarische Verwirklichung in der absoluten „monas“, die weder zur Gattung der geraden noch zu derjenigen der ungeraden Zahlen gehört. Sie ist vielmehr das nicht-numerische Prinzip aller Zahl und kann deshalb als „männlich-weiblich“, also als androgyn aufgefaßt werden⁸. Die „hochzeitliche“ Verbindung von Einheit und Zweiheit bzw. von Ungeradem und Geradem in der absoluten „monas“ wird damit zum generativen Prinzip aller numerischen Zahlen und zum Grund für die Verbindung zwischen intelligibler und materieller Realität, die das Seiende insgesamt bestimmt⁹.

Die „Hochzeit“ ($\gamma\alpha\mu\omicron\varsigma$) aus Einheit und Zweiheit vollzieht sich nach einem offensichtlich alt-pythagoreischen, von den Doxographen Aetius und Stobaeus dem Philolaos zugeschriebenen Text in der „Mitte“ des Weltalls, die als „Herd des Ganzen“, als „Haus des Zeus“ oder auch als „Mutter der Götter“ bezeichnet werden kann. Aus der Verbindung des Vaters und der Mutter aller Götter entstehen die Planeten, die „göttlichen Körper“, die das Haus ihres Ursprungs in geordneten Bahnen umkreisen¹⁰. An die pythagoreische Kosmologie hat Platon angeknüpft. Er bezeichnet im Dialog *Kritias* das „Haus des Zeus“ als „die ehr-

⁴) Ebd. 78, 24 ff.

⁵) Ebd. 78, 12 f.: „Offenbar entsteht alles im Kosmos in der Weise aus Formen und Materie wie das Zahlhafte aus Einheit und Zweiheit“.

⁶) Aristoteles, *Met. A*, 986a 22–26.

⁷) Iamblichus, a. a. O., 83,6.

⁸) [Iamblichus], *Theologumena arithmeticae*, ed. de Falco 4,1: $\mu\omicron\nu\alpha\varsigma$ als $\alpha\rho\sigma\epsilon\nu\omicron\theta\eta\lambda\upsilon\varsigma$.

⁹) Iamblichus, *In Nicom. arithm.* a. a. O. 83,6: Sinnenfällige Wirklichkeit ist $\kappa\rho\alpha\sigma\iota\varsigma$, d. h. „Mischung“ aus Einheit und Zweiheit; vgl. ebd. 81,1 f.: Einheit und Zweiheit als $\gamma\epsilon\nu\nu\eta\tau\omicron\rho\epsilon\varsigma$ aller Wirklichkeit. Zur androgynen „monas“, die als „Prinzip der Zahl keimhaft“ alle anderen Zahlen in sich enthält: [Iamblichus] *Theol. arithm.*, a. a. O. I 1, sowie I 8–10.

¹⁰) Vgl. Philolaos Fr. A 16 (Diels-Kranz). Überliefert bei Aetius, *plac.* II 7,7 bzw. bei dem im 16. Jh. oft gedruckten Stobaeus, *eccl.* I 22 (vgl. Hermann Diels, *Doxographi graeci*, Berlin 1879, S. 335). Auf die pythagoreische Kosmologie bezieht sich auch Aristoteles, *De caelo* B., 293a 21 und 293b 3: $\Delta\iota\omicron\varsigma\ \phi\upsilon\lambda\alpha\kappa\eta$. Bei Ficino wird diese Konzeption im Bild von der „turris Jovis“ aufgenommen. *De lumine*, in: Ders., *Opera* I 979.

würdigste Wohnung“ aller Götter. In ihr herrscht Zeus als König und von dieser „Wohnung“, die mit dem „überhimmlischen Ort“ im Sinne des *Phaidros* zu parallelisieren ist¹¹, können die Götter den gesamten Kosmos überschauen¹².

Offensichtlich will uns das Fresko Carraccis einen Einblick in das pythagoreische „Haus des Zeus“ vermitteln. Dies wird um so wahrscheinlicher, wenn man bedenkt, daß auch noch um 1600 Grundzüge der pythagoreischen Metaphysik der Zahl jedem Humanisten durch zwei Schultexte vertraut gewesen sind, nämlich den Kommentar des Macrobius zu Ciceros *Somnium Scipionis* und Martianus Capellas *De nuptiis Philologiae et Mercurii*. Während Macrobius lediglich Grundzüge der pythagoreischen Theorie der androgynen „monas“ in Erinnerung ruft¹³, werden die beiden Prinzipien, die sich in der „monas“ hochzeitlich miteinander verbinden, bei Martianus Capella als Jupiter (Einheit) und als Juno (Zweiheit) bezeichnet¹⁴. Da die Bedeutung der Zweiheit ambivalent ist, weil sie sich durch Forcierung der Mannigfaltigkeit vom Prinzip der Einheit vollständig entfernen kann¹⁵, kommt ihrer „Vermählung“ mit der Einheit innerhalb der absoluten „monas“ besondere Bedeutung zu. Im Akt der Vermählung von Einheit und Zweiheit setzt die „monas“ dem Prinzip der weiblichen Zweiheit ein bestimmtes „Ziel“, so daß die absolute „monas“ die beiden Prinzipien des Männlichen und Weiblichen, des Ungeraden und Geraden, der Einheit und der Zweiheit „umfaßt“. Die Zurückführung dieser Gegensätze auf ein Prinzip ihrer vollkommenen Einheit kann innerhalb der pythagoreischen Metaphysik bildhaft in der Figur eines Dreiecks veranschaulicht werden, an dessen Spitze die absolute „monas“ steht¹⁶.

Von diesem gleichseitigen Dreieck der Pythagoreer weicht die trigonometrische Kompositionsstruktur des Freskos von Carracci jedoch ab. Wir können deshalb aus der Tradition dieses Denkens lediglich eine Einsicht gewinnen, die den Gehalt des Freskos erläutert, uns aber immer noch nicht in die Lage versetzt, seine Kompositionsstruktur direkt auf seine Aussageabsicht zu beziehen. Im Fresko der Galerie ist ein ungleichseitiges Dreieck zu erkennen, weil der Körper Jupiters wesentlich entschiedener geneigt ist als derjenige seiner Gemahlin. Das von beiden Gottheiten gebildete Dreieck erinnert deshalb an den platonischen „Timaios“, in dem die pythagoreische Metaphysik der Zahl im Kontext einer kosmologischen Wahrscheinlichkeitsüberlegung bildhaften Charakters

¹¹) Plato, *Phaedr.* 247 c 3.

¹²) Plato, *Critias* 121 c.

¹³) Macrobius, *Commentarii in Somn. Scip.* I 6, 7–12. Zu „dyas“ ebd. I 6, 18. Parallele bei Boethius, *De instit. arithmet.* hrsg. G. Friedlein, I 1, 31–33.

¹⁴) Martianus Capella, *De nuptiis* . . . VII § 731 f. Die „sacra monas“ wird als „pater omnium“ bezeichnet und als „idealis . . . intellectualisque speciei vis causativa“ mit Jupiter identifiziert. Dort auch zur „prima coniunctio“ von Einheit und Zweiheit.

¹⁵) Macrobius, a. a. O. I 6, 18. Deutlicher: Martianus Capella, a. a. O. § 732: Iuno „est . . . medietatis capax; nam bona malaque participat. eadem discordia et qua adversa oriantur, utpote quae prima petierit ab adhaerente separari. in bonis vero eadem iustitia, quae duobus aequis gaudeat pariter ponderatis, eadem societas, quod vinculum, quod media ceneantur, habeatur utrimque commune“. In dieser Bestimmung ist sie die „elementorum mater“ sowie die „prima forma paritatis“ in der Natur und im Bereich menschlichen Handelns.

¹⁶) [Iamblichus], *Theol. ar.* p. 1, 22, ferner ebd. p. 3 und p. 7.

selbständig umgedeutet wird. Der Pythagoreer Timaios, der Hauptredner des nach ihm benannten Dialogs, erläutert den Vorgang, in dem der Demiurg die Weltseele zusammenfügt, durch eine mathematische Vorstellung vom Organisationsprinzip eines ungleichseitigen und dennoch regelmäßigen Dreiecks. Die Weltseele, die „Gebietlerin und Beherrscherin der ihr unterworfenen Körper“, gewinnt dadurch Gestalt, daß der Demiurg die „Natur des Selben“ und die von ihr zunächst unabhängige „Natur des Verschiedenen“ in einer dritten „mischt“ und dann diese drei Gattungen des Seienden¹⁷ durch das Gesetz mathematischer Proportion „zu einer Gestalt“ vereinigt. Damit die Weltseele, die mit dieser Gestalt zu identifizieren ist, im Bereich der „Körper“, also der Mannigfaltigkeit, „herrschen“ kann, muß sie in sich wiederum eines Prinzips der Teilung fähig sein, durch das sie die Regel ihrer Einheit auch im Bereich des sinnenfälligen Kosmos festhält. Zu diesem Zweck „entnahm“, wie Timaios vermutet, der Demiurg zuerst „einen Teil dem Ganzen“ der Weltseele, „dann das Doppelte desselben, als dritten das Anderthalbmahlige des zweiten, aber das Dreifache des ersten, als vierten das Doppelte des zweiten, als fünften das dreifache des dritten, als sechsten das Achtfache des ersten, als siebenten aber das Siebenundzwanzigfache des ersten“¹⁸. Jeder neu hinzugekommene Teil der Weltseele steht damit in einer bestimmten Proportion sowohl zu ihrem ersten als auch zu einem der beiden „Teile“, die unmittelbar nach dem ersten gebildet werden. Die mathematische Gesetzmäßigkeit, die dem Teilungsprinzip der Weltseele zugrundeliegt, läßt sich in einem ungleichseitigen Dreieck veranschaulichen. Dabei verbildlicht die stärker der Geraden angenäherte Seite eine Folge gerader („weiblicher“) Zahlen, die durch dreimalige Potenzierung der ersten geraden Zahl mit sich selber entsteht: 2, 4 und 8. Die andere Seite des Dreiecks symbolisiert eine Folge ungerader („männlicher“) Zahlen, die nach demselben Potenzierungsgesetz aus der ersten ungeraden Zahl erzeugt werden; 3, 9, 27. Demnach könnte Juno die genannte Reihe der geraden, Jupiter diejenige der ungeraden Zahlen veranschaulichen. An den Timaios-Kontext erinnert auch die Beinhaltung des Götterpaares, die, wie die Vorstudien (Abb. 38–41) belegen, ebenfalls Gegenstand sorgfältiger Festlegung gewesen ist. Hier wird die Figur eines rückwärts gebogenen „Chi“ erkennbar, die im „Timaios“ das lebendige Zusammenwirken von geraden und ungeraden Zahlen in der Weltseele verdeutlicht¹⁹.

Die pythagoreische Metaphysik der Zahl ist in der Renaissance, aber auch noch im 16. Jahrhundert in mannigfacher Weise präsent gewesen. Sie wird in der Regel mit Grundzügen platonischer Kosmologie in Verbindung gebracht. Platon gilt dabei als ein Autor, der, wie bereits die spätantike Kommentartradition betont, in seinen Dialogen und Briefen pythagoreisches Erbe durchscheinen läßt. Ficino thematisiert die pythagoreische Ontologie der Zahl regelmäßig im platonischen Kontext²⁰. Poliziano hat die Grundzüge des Pythagoreismus

¹⁷) Vgl. damit auch Platons Lehre von den drei ersten „Gattungen“ des Seienden und ihrer Mischung“ im Dialog *Philebos* 23c ff.

¹⁸) Plato, *Tim.* 34b ff.

¹⁹) Ebd. 36b.

²⁰) Z. B. Ficino, *Opera* II 1312 (in *Cratylum*).

auf Homer zurückgeführt²¹. Die mythographischen Handbücher des 16. Jahrhunderts vergegenwärtigen regelmäßig die zentralen Gedanken pythagoreischer Zahlenmetaphysik²². Der einflußreiche Gyraldus hat in seiner *Philosophi Pythagorae symbolorum interpretatio* unter dem Titel „unum-duo, Ev-δύο“ betont, daß die „Alten“ („prisci“) „Einheit“ und „Zweiheit“ als die Prinzipien des Seienden insgesamt aufgefaßt und dabei das Eine als „ζῆνα, id est Iovem“ und die Zweiheit als „ἡραν, id est Iunonem“ bezeichnet hätten²³. Denselben Gedanken verbindet Gyraldus auch mit der hermetischen Tradition, in der Jupiter und Juno als die „primi coniungentes dei . . . et copulantes“ verehrt worden seien²⁴.

Im Kontext pythagoreischen Denkens war es unter Berufung auf Philon von Alexandrien auch möglich, Grundzüge pythagoreischer Kosmologie mit dem mosaischen Schöpfungsbericht in Verbindung zu bringen. Die Konsequenzen, die aus dieser Beobachtung gezogen werden sollen, möchte ich lediglich in Form einer beiläufigen Hypothese erwägen. Sie soll mit besonderer Vorsicht formuliert werden, weil sie sich auf einige Bildelemente des Freskos von Carracci bezieht, die man im Licht von Philons Exegese der Genesis mit einigen Besonderheiten der Schöpfungsfresken Michelangelos in der Sixtinischen Kapelle in Verbindung bringen kann, aber nicht muß. Vielleicht gibt es für diese Beobachtungen auch andere, möglicherweise bessere Erklärungen. Die folgenden Überlegungen haben deshalb lediglich den Charakter einer Frage, nicht den eines durch gegebene Fakten abzusichernden Wahrscheinlichkeitsbeweises.

Philon hat den göttlichen „Geist“, der die Welt erschafft, als eine creative Potenz aufgefaßt, die in sich zugleich über „die Wirkungskraft des männlichen Samens“ und über diejenige „des weiblichen Gebärens“ verfügt²⁵. Sie manifestiert sich zunächst in der Erschaffung des intelligiblen Lichts und des intelligiblen „Pneuma“, die in stoischer Tradition mit Zeus (Feuer) und Hera (Luft) identifiziert werden. Beide Kräfte des göttlichen „Geistes“ erzeugen in ihrer ersten Verbindung den intelligiblen Himmel, der in platonisch-pythagoreischer Tradition den Wohnort der sichtbaren Götter (Planeten) bezeichnet²⁶. Philon interpretiert die Erleuchtung der „Dunkelheit über dem Abgrund“ (*Genesis* 1,2) als die erste Verbindung von reinem Licht und reiner Luft, die als Bilder für die Prinzipien des Handelns und Leidens in der Schöpfung insgesamt stehen. Ihre Verbindung zeigt sich nach außen als das Aufscheinen des lauterer Schöpfungslichtes, das sich als Prinzip allen Lichts noch nicht zu einem besonderen leuchtenden Körper verdichtet hat²⁷. Die Erhellung der dunklen „Luft“ über dem „Abgrund“ der Schöpfung durch dieses Licht ist demnach die unmittelbare Folge des ersten Zusammenwirkens zwischen der männlichen und weiblichen Schöpfungskraft im göttlichen Geist.

Auf dem Fresko Carraccis mag man durch die Wandöffnung der Kammer

²¹) Polizian, in *expos. Hom.*, in: Ders., *Opera* a. a. O. II 484.

²²) Comes 25 und Gyraldus 12.

²³) Gyraldus, *Opera omnia*, Basel 1582, II 94.

²⁴) Gyraldus 160.

²⁵) Philo, *De opificio mundi* 13.

²⁶) Ebd. 27: „das heiligste Haus der erscheinenden und der sichtbaren Götter“; vgl. damit Anm. 12 in diesem Abschnitt.

²⁷) Ebd. 29 und 32.

von Jupiter und Juno das Aufstrahlen eines körperlich noch gar nicht identifizierbaren Lichts vor dem Hintergrund der sich allmählich erhellenden, aber noch nicht vollständig aufgehellten Luft erkennen, also die im Akt der creatio nach außen tretende Folge der ersten Vereinigung zwischen männlichem und weiblichem Prinzip im Geiste Gottes. Ist dies der Grund dafür, daß das Licht auf dem Fresko, das vor allem auf dem Gewand Jupiters zu goldener Pracht aufrauscht, im Gemach des Götterpaares viel verschwenderischer erstrahlt als draußen im noch leeren Weltall? Die Quelle allen Lichts ist ja an Leuchtkraft allen ihren konkreten Manifestationen in der Schöpfung überlegen²⁸.

Könnte das Ergrünen des Bodens unter den Füßen Junos, der Repräsentantin der intelligiblen Materie, das Aufgrünen der Erde am dritten Schöpfungstag symbolisieren? Philon hat jedenfalls die Verse 11 und 12 im ersten Buch Mose als einen Hinweis auf die zeitfreie Entstehung der intelligiblen Materie der Natur gedeutet. Ihre Erschaffung bezeichnet bei ihm den ersten Akt der „Aus schmückung“ der Schöpfung, der allen ihren Produkten und ihrer im Kosmos organisch vereinigten Summe den Charakter der Schönheit verleiht²⁹.

In der Forschung ist stets der Bezug zwischen dem Dekorationsschema der Galleria Farnese und demjenigen der Capella Sistina Michelangelos herausgestellt worden³⁰. Einzelne Motive, wie z. B. die von „ignudi“ gehaltenen „tondi“ erinnern mit größter Auffälligkeit an das Vorbild im vatikanischen Palast. Aber nicht nur der Maler Annibale Carracci hat durch eine Auseinandersetzung auch mit Michelangelo zu dem „idealen“ Stil seiner römischen Epoche gefunden, auch Fulvio Orsini war, was in dieser Zeit nicht ohne weiteres selbstverständlich gewesen ist, ein Bewunderer der pathetisch-erhabenen Fresken in der Sixtinischen Kapelle³¹. Im Jupiter-Juno-Fresko ist zudem ein Gedanke präsent, der im malerischen Hauptwerk Michelangelos das eigentliche Thema ausmacht. Zu vermuten ist, daß die Galleria Farnese nicht nur durch ihre Form, sondern auch unter inhaltlichem Aspekt an ihr Vorbild im Vatikan anknüpfen wollte. Auch hier ist bildhaft der Gedanke an die Erschaffung der Welt gegenwärtig, die bei Carracci allerdings eher aus platonischer denn aus mosaischer Perspektive beleuchtet wird. Vielleicht sollte durch die ruhend bewegte Gestalt Jupiters auf den Gott Vater Michelangelos angespielt werden, so wie er in der Sixtinischen Kapelle dem Betrachter vor allem im Fresko von der Erschaffung Adams entgegentritt³². Auf diese Weise wäre nicht nur eine Verbindung zu Raffaels Amor- und Psyche-Zyklus in der Villa Farnesina, sondern auch zum wichtigsten Werk des Malers Michelangelo hergestellt, so daß sogar unter einer inhaltlichen Perspektive nachvollziehbar wäre, daß Carraccis Galleria Farnese an die beiden bedeutendsten Raumkunstwerke Roms im 16. Jahrhundert anknüpft.

²⁸) Ebd. 27–30.

²⁹) Ebd. 40 und 42.

³⁰) Vgl. dazu im vorliegenden Buch S. 23 und 36.

³¹) Vgl. dazu de Nolhac, *La Bibliothèque* . . . , a. a. O. 107 ff.

³²) Diese Vermutung soll die Hinweise der Forschung auf den vatikanischen Laokoon als ikonographisches Vorbild für den Jupiter Carraccis (vgl. dazu A. Foratti, a. a. O. 283 und Martin 90) nicht zurückweisen, sondern ergänzen.

3. Die Deutung der „Heiligen Hochzeit“ in der mythologischen Theologie des Proklos

Die Kennzeichnung Jupiters und Junos als der „vitae productores“ im kosmologischen Sinn, die von Gyraldus zitiert worden ist, stützt sich ihrerseits auf einen Gedanken aus dem Kommentar des Proklos zum platonischen *Timaios*¹. Dieser Text kann in seiner Bedeutung für die Rezeption antiker Mythologie in der Renaissance und im 16. Jahrhundert kaum überschätzt werden. Die Florentiner Neuplatoniker waren mit ihm vertraut². Seit 1534 lag er auch gedruckt vor. Fulvio Orsini hat die „editio princeps“ besessen, so daß Gedanken aus diesem Text bei der Konzeption des ikonographischen Programms für die Galleria Farnese auch auf direktem Wege haben fruchtbar werden können³.

Die Besonderheit des *Timaios*-Kommentars von Proklos besteht darin, daß dort wichtige Gedanken der Metaphysik seines Verfassers sowohl mit Hilfe physikalischer als auch durch mythologische „Bilder“ erläutert werden. Im Zentrum seiner Ausführungen stehen Hinweise auf das Zusammenwirken der zwei gegensätzlichen Prinzipien, die durch ihre Verbindung alles Seiende außerhalb des absoluten Einen aus sich erzeugen. Sie werden unter Berufung auf orphische, hermetische und pythagoreische Traditionen auch durch das Gegensatzpaar „männlich-weiblich“ charakterisiert⁴. Proklos hat ihr Zusammenwirken v. a. durch eine Allegorese der Beziehung zwischen Zeus und Hera veranschaulicht. Beide Gottheiten bilden durch ihre Verbindung die „lebenserzeugenden Kräfte“, so daß „man sagen kann, die Natur vollende sich, wenn sich Hera zu Zeus geselle“⁵. In dieser Allegorese verbildlicht Zeus den platonischen Demiurgen. Seine Tätigkeit erscheint als „Hervorgang“ (πρόοδος) der auf sich selbst und auf ihren Grund im absoluten Einen bezogenen „Ideen“ in die Mannigfaltigkeit der sinnenfälligen Welt⁶. Der ursprüngliche Orientierungspunkt der

¹) Vgl. dazu Gyraldus 29 und das Proklos-Zitat in Anm. 5.

²) Ficino zitiert aus diesem Text *Opera* II 1370 f. (in *Platonis Phaedr.*), II 1469 (in *Platonis Timaeum*). Für die *Theologia Platonis* sind die Zitatnachweise in der Edition von Marcel zu vergleichen. Pico della Mirandola besaß ein griechisches Manuskript des *Timaios*-Kommentars von Proklos (vgl. Pearl Kibre, *The Library of Pico della Mirandola*, New York 1936, 249). Er bezieht sich auf diesen Text in seinen eigenen *Conclusiones*. Für die Vertrautheit Polizians mit diesem Text des Proklos vgl. Ida Maier, *Une page inédite de Politien*, Bibl. d'Humanisme et de la Renaissance, 16 (1954), 16 f. Auch in den mythographischen Handbüchern des 16. Jahrhunderts ist der proklische Kommentar zum *Timaios* und zur *Politeia* neben seiner *Platonis Theologia* eine wichtige Referenzquelle. Vgl. z. B. Gyraldus 102 und 471 mit ausdrücklichen Bezugnahmen auf den *Timaios*-Kommentar und die Indices etwa bei Piero Valeriano (Horapollon), *Hieroglyphica*, Lyon 1602 (1. Aufl. 1556).

³) Der Text ist im zweiten Band der Gesamtausgabe der Werke Platons in griechischer Sprache bei Grynus in Basel erschienen. Diese Ausgabe war im Besitz von Orsini, vgl. de Nolhac, *La Bibliothèque ...* a. a. O., 356 „Proclo sopra Platone“.

⁴) Proclus, in *Tim.* I 46 f.

⁵) Ebd. III 249, 18 ff.; „Der ‚Theologus‘ der Griechen (= Hesiod, *Theogonie* 453 f.) hat Hera als die Quelle allen Lebens bezeichnet, die gemeinsam mit Hestia aus der erhabenen Rhea hervorgegangen ist. Sie enthält in sich alle Zeugungskräfte des Lebens und sie bringt endlich aus sich die Physis hervor. Deswegen verbindet er (sc. Hesiod) sie auch mit dem Demiurgen wie die Mutter mit dem Vater.“

⁶) Ebd. III 191, 1 ff.; „... der Hervorbringer Zeus überträgt (sc. die intelligiblen Formprinzipien des Seienden) auf die Materie. Er bringt damit das sinnlich Wahrnehmbare hervor und verleiht ihm

Ideen muß also radikal geändert werden, wenn überhaupt Seiendes außerhalb der intelligiblen Realität bestehen soll. Hera hat bei der Modifikation dieses Orientierungspunktes dafür Sorge zu tragen, daß die aus sich selbst herausgehenden „Ideen“ die sublunare Welt erreichen und dort als Prinzipien ihrer Schönheit gegenwärtig werden können⁷. Sie tut damit aber etwas für platonisches Denken zutiefst Fragwürdiges. Sie verändert nämlich den Charakter des Selbstbezugs, der aller göttlichen Wirklichkeit ursprünglich eignet. Als Prinzip der „Verlockung“ und „Verführung“ reizt sie das Eine zu seiner „Vervielfältigung“ und „zum Hervorgang“ aus sich⁸. Hera steht deshalb symbolisch für den prekären Willen zur Andersheit, ohne den allerdings so etwas wie „Werden“ und „Entstehen“ nicht möglich ist⁹.

Der potentiell gefährliche Charakter der Tätigkeit Heras wird in ihrer „Heiligen Hochzeit“ mit Zeus vollständig aufgehoben. Dieses Ereignis wird von Proklos aber nicht im Timaios-Kommentar, sondern in seinen Abhandlungen zur platonischen *Politeia* interpretiert. Dort nimmt Proklos ausdrücklich Bezug auf den 14. Gesang der *Ilias*, um Homer gegen den Vorwurf des Sokrates zu verteidigen, er habe das Göttliche durch die Erfindung lächerlicher Geschichten in seiner Erhabenheit destruiert. Auch dieser Text war Fulvio Orsini und seinen Freunden ohne Schwierigkeiten zugänglich. In dem mythographischen Handbuch des Gyraldus, das sie als Nachschlagewerk benutzt haben, stand zu lesen, Sokrates habe Homer wegen der Verbreitung unziemlicher Geschichten über Zeus getadelt, während „Proclus et Procli magister Syrianus“ – der jedem zeitgenössischen Leser verständliche Hinweis auf die großen mythendeutenden Texte des Proklos – „über diese Stelle bei Homer vielerlei zu seiner Verteidigung geschrieben haben, was ich aber weglassen“¹⁰. An Argumenten für Homer und gegen Sokrates mußte ein Mann wie Orsini allein schon deswegen interessiert sein, weil ihm der Streit über die homerische Dichtung aus dem von ihm

Schmuck, damit die Differenzierungen innerhalb der göttlichen Vernunft nicht nur in der Natur im allgemeinen und in ihren Formprinzipien und auch nicht nur in der intelligiblen Ordnung präsent sind . . . , sondern ebenso im Bereich der sinnenfälligen Natur. Dies ist nämlich die besondere Aufgabe des Demurgen.“

⁷) Ebd. III 191, 12 ff. (zu Plato, *Tim.* 41a): „Er verbindet die Königin Hera mit Zeus, die diese Bewegung ans Ziel bringt, nämlich die Entfaltung der sichtbaren Erscheinungsformen des Lebens . . . , damit im göttlichen Zusammenwirken beider . . . alles Werden im Bereich der besonderen Seelen (= intelligible Formprinzipien der Natur) vollendet wird, und damit jeder Hervorgang dieser Formprinzipien aus sich, der unterhalb der Mondsphäre stattfindet, an sein Ziel gelangt“.

⁸) Ebd. III, 251, 19 ff.: „Sie (Hera) veranlaßt alles zum Hervorgang aus sich. Sie vervielfältigt alles und macht es fruchtbar durch die von ihr ausgehenden Lichtstrahlen“.

⁹) Während Zeus als „Ursache der Vernunft“ gilt, repräsentiert Hera den Grund für den Unsinn, der sich in den „Kämpfen um das Werden“ in der sublunaren Welt bekundet (in *Tim.* III 251, 17 ff.). Ein Reflex dieser Einschätzung des Weiblichen als potentiell zerstörerischer Macht ist bei N. Comes unter Bezugnahme auf Hera zu finden: *Comes* 43. Für den mythologischen Hintergrund der Auffassung, die im Weiblichen den Mutwillen zum Anderssein verkörpert findet, vgl. Beierwaltes, *Identität und Differenz*, a. a. O. 34 und 40.

¹⁰) *Gyraldus* 161 f. Für die alltägliche Vertrautheit Orsinis und seiner Freunde mit dem Handbuch des Gyraldus vgl. den Brief Annibale Caros an Orsini vom 15. 9. 1552. Dort werden Erklärungen zu einem Bildnis des Gottes Pluto gegeben, die mit dem Hinweis schließen, für das Übrige, weil Selbstverständliche, möge Orsini bei Gyraldus nachschlagen: „vedete il Giraldo“: Annibal Caro, *Lettere familiari*, ed. Aulo Greco, Bd. III, Firenze 1961, 125.

selber edierten *Octavius* des Minucius Felix bekannt war. Da Orsini die „editio princeps“ des proklischen Kommentars zur platonischen *Politeia* besessen hat, konnte er das, was Gvraldus im einzelnen nicht anführt, im Originaltext ohne Mühe nachlesen¹¹. Angesichts dieser Quellenlage soll gefragt werden, ob es möglich und sinnvoll ist, bestimmte Einzelheiten des Freskos von Carracci als Reflexe des proklischen *Politeia*-Kommentars aufzufassen. Zuvor aber ist es notwendig, auf einige Besonderheiten der Metaphysik des Proklos hinzuweisen, die man kennen muß, wenn man den Sinn seiner Allegoresen homerischer Mythen und der mit ihnen verbundenen Göttergenealogien Hesiods verstehen will¹².

Es ist schon gesagt worden, daß Proklos das in sich relationslose Eine als den transzendenten Grund aller Wirklichkeit auffaßt¹³. Unter diesem Aspekt knüpft seine Metaphysik an diejenige Plotins an. Während aber bei Plotin das Eine sich unmittelbar im „Nus“ manifestiert, suggeriert Proklos einen komplex organisierten Übergang zwischen dem in absoluter Weise Einem und dem „Nus“ als seiner Entfaltung in die Vielheit¹⁴. Proklos konzipiert deshalb eine Lehre von zwei Prinzipien außerhalb des Einen, die durch ihre kontinuierlich intensiver werdende Wechselwirkung nach und nach das Sein der Mannigfaltigkeit hervorbringen, das dann im „Nus“, dem platonischen κόσμος νοητός, eine Form der Einheit findet, die ihrerseits für den sinnenfälligen Kosmos vorbildlich ist. Diese beiden Prinzipien außerhalb des Einen werden im Anschluß an den platonischen „Philebos“ durch das Gegensatzpaar von „Grenze“ und „Grenze-losigkeit“ bezeichnet¹⁵.

Ihr erstes Auftreten und Zusammenwirken sowie ihre zunehmend differenzierter sich entfaltende Wechselwirkung werden durch eine Interpretation der vornehmlich von Hesiod überlieferten Göttergenealogien verbildlicht. Dabei steht die Hochzeit von Uranos und Gaia für das erste *Auftreten*, diejenige von Okeanos und Tethys für das erste *Zusammenwirken* und diejenige von Kronos und Rhea für die erste vollständige *Vermittlung* der beiden Prinzipien von „Grenze“ und „Grenze-losigkeit“. Die interne Regel dieser Prozesse wird dann für die Erzeugung des Weltalls verbindlich (Zeus und die olympischen Götter als seine Helfer)¹⁶. Proklos hält es für aufschlußreich, daß die genannten Göt-

¹¹) In der bereits erwähnten Ausgabe des Gryneus (vgl. hier Anm. 3) wird der einschlägige Text im 2. Band, S. 386 ff. unter der Überschrift angezeigt: „Was bedeutet das Zusammensein von Zeus und Hera, was der Schmuck Heras, was der Ort, an dem ihre Liebesbegegnung stattfindet, was bedeutet der Eros des Zeus, was der Schlaf des Gottes sowie eine einfache Erklärung jener mythologischen Geschichte im Ganzen“.

¹²) Für die Homer-Allegoresen des Proklos vgl. Anne D. R. Sheppard, *Studies...* a. a. O. Vgl. dazu auch die Besprechung von Werner Beierwaltes, *Denken des Einen*, a. a. O. 301 ff. Für das Folgende sei auf das grundlegende Buch von Beierwaltes über die Metaphysik des Proklos verwiesen: *Proklos*, a. a. O.

¹³) Vgl. im vorliegenden Buch S. 70 ff.

¹⁴) Vgl. dazu Werner Beierwaltes, *Zur Differenz plotinischen und proklischen Denkens*, Ders., *Denken des Einen*, a. a. O. 155–192.

¹⁵) Plato, *Phil.* 23c ff. Zur Bedeutung dieser Konzeption bei Proklos vgl. Beierwaltes, *Proklos*, a. a. O.

¹⁶) Proclus, in *Tim.* III 191, sowie die Zusammenfassung der Göttergenealogien ebd. 192 ff.

tergenealogien parallel zur pythagoreischen Lehre von der Erzeugung der zahlhaften Wirklichkeit aus der „Vermählung“ von Einheit und Zweiheit aufgebaut sind¹⁷.

Im Kommentar zu Platons „Politeia“ wird der 14. Gesang der Ilias, genauer die im Fresko Carraccis dargestellte Szene, als Vollzug der „Heiligen Hochzeit“ von Zeus und Hera interpretiert. In ihr ist eine Wiederholung der ersten durch Uranos und Gaia repräsentierten Verbindung von „Grenze“ und „Grenze-losem“ auf der Ebene demiurgischer Tätigkeit zu sehen, so daß der Vorgang der Weltschöpfung auf die anfängliche Verbindung zwischen den höchsten metaphysischen Prinzipien des Seins der Mannigfaltigkeit bezogen wird¹⁸. Die „Heilige Hochzeit“ meint also nicht den prekären Vorgang der „Vervielfältigung“ der Ideen bzw. der Umkehrung ihrer ursprünglichen Bewegungsrichtung, sondern sie verbildlicht die Möglichkeit der intensiven Verbindung des in sich vielfältigen Seins mit seinem intelligiblen Ursprung im Einen.

Zu fragen ist nun, welche signifikanten Stellen aus der proklischen Allegorese der „Heiligen Hochzeit“ von Zeus und Hera für das Verständnis des Freskos von Carracci aufschlußreich sein können. Dabei scheint es mir weniger zwingend, aber immerhin erwägenswert zu sein, daß die sorgfältig ausgesuchte Anordnung der Frisur, die Carraccis Juno trägt, an die Ausführungen des Proklos über die in schimmernden Zöpfen geflochtenen Haare der Hera erinnert. Zu ihrer Beschreibung zitiert Proklos einen Vers aus den chaldäischen Orakeln, der deutlich machen soll, daß die im Gegenlicht der Sonne aufstrahlende Haarpracht Heras den Leser Homers an diejenige ihrer Mutter Rhea erinnern soll. Auf diese Weise habe Homer angedeutet, daß Hera in der „Heiligen Hochzeit“ an einer göttlichen Potenz teilhabe, die ihrer eigenen Tätigkeit als einer einfa-

¹⁷ Absolute Einheit (μονάς) als überzahlhafte „Quelle“ aller Zahlen differenziert sich in die Zweiheit als Mitte und aktive Vermittlung zwischen absoluter Einheit und erster seiender Zahl, so daß diese Vermittlung den produktiven Grund aller Zahlen darstellt (νοῦς). Zweiheit ist damit (mythologisch repräsentiert durch Uranos und Gaia: Vielheit in Einheit erhaltend, und durch Okeanos und Tethys: Einheit zu Vielheit entfaltend) unmittelbarer Grund von Dreiheit (Kronos-Rhea-Phorkys), die als erste seiende Zahl durch ihren Anfang (Kronos), Mitte (Rhea) und Ende (Phorkys) eine Vielheit zur Einheit zusammenfaßt. In ihrer Totalität ist Dreiheit Bild des absoluten Einen selbst, weil sie „einig die gesamte Mannigfaltigkeit umfaßt“ (in *Tim.* II 223, 10). In der intelligiblen Folge von Einheit, Zweiheit und Dreiheit spiegelt sich zugleich die Einheit der intelligiblen Bewegung von μονή-πρόοδος-ἐπιστροφή wider. Vgl. dazu Beierwaltes, *Proklos* a. a. O. 24 ff.

¹⁸ Proclus, in *Tim.* III 175, 32 ff. Uranos repräsentiert die erste Wirkung von „Grenze-Setzen-dem“ außerhalb des absoluten, namenlosen und deshalb dem Mythos unerreichbaren Einen. Er hat unmittelbar an der Kraft dieses Einen teil und bestimmt damit jede Form der Einheit bis in den Bereich der sublunaren Welt hinein. Seine Gemahlin Gaia ist „der aufnehmende Schoß für die zeugende Gottheit des Uranos. Sie ist die Mitte der väterlichen Gutheit und herrscht deshalb gemeinsam mit Uranos als Königin“. In dieser Beziehung repräsentiert sie das Prinzip des „Grenzelosen“. Die Struktur ihrer Verbindung mit Uranos wird von Proklos auf die aus ihr hervorgehenden Götter übertragen und bis hin zur „Heiligen Hochzeit“ von Zeus und Hera kontinuierlich amplifiziert. Für die Uranos und Gaia direkt folgende Verbindung von Okeanos und Tethys vgl. Proclus, in *Tim.* III 178, 15 ff. sowie 179, 18 ff. Für die Zeus und Hera unmittelbar vorangehende Verbindung von Kronos und Rhea ebd. III 183, 9 ff. Ähnliche Allegoresen der „genealogiae deorum“ überliefert Cornutus, von dessen Traktat über die Götter Orsini mehrere Ausgaben besessen hat. Bei Cornutus werden in der Orientierung an der stoischen Physik die Vermählungen der Götter als Bilder für innerkosmische Prozesse aufgefaßt. Bei Proklos stehen sie für die Strukturprinzipien der intelligiblen Realität.

chen „Gehilfin“ des Demiurgen Zeus überlegen sei. Auf dem Fresko der Galleria Farnese endet Junos geflochtener Zopf in einigen ungebündelt auslaufenden Strahlen, die, vom einfallenden Sonnenlicht getroffen, aufglühen¹⁹ und mit dem atmosphärischen Lichthorizont in zauberhafter Weise verschmelzen. Die Folge der Vorstudien zeigt (Abb. 38–40), daß dieses Detail erst in der Endfassung des Freskos auftritt²⁰.

Wichtiger und sprechender als dieses Detail ist eine Veränderung des ikonographischen Typus, nach dem die Juno Carraccis in der Galleria Farnese dargestellt werden sollte. Ursprünglich oder in einer früheren Planungsphase war daran gedacht, Juno im Typus der Psyche der Apuleius-Fresken Raffaels in der Villa Farnesina vorzuführen²¹ (Abb. 39 und 57). In anderen Vorstudien (Abb. 38 und 40) und in der Endfassung des Freskos erscheint Juno jedoch im Typus der Venus desselben Zyklus von Raffael (Abb. 31 und 57). Zusätzlich ist sie mit dem magischen Gürtel im Sinne von *Ilias* 14,214 ff. geschmückt²². Wie ist dieser Wechsel des ikonographischen Typus zu erklären?

Der Leser der proklischen Allegorese der „Heiligen Hochzeit“ von Zeus und Hera erkennt, daß diese Deutung für die von den Florentiner Neuplatonikern so enthusiastisch gefeierte Mythe von der Geburt der Aphrodite aus den Samentropfen des Uranos durchlässig ist. Hera, so führt Proklos aus, erscheint in der „Heiligen Hochzeit“ nicht nur in der Potenz ihrer Mutter Rhea, durch die sie unabhängig von Zeus an den intelligiblen Prinzipien der Ideen teilhat, sondern sie erscheint ihrem Gemahl ebenso in der Potenz der „Venus Urania“. Proklos erläutert seine These in einer Allegorese des magischen Gürtels, den Hera von Aphrodite ausgeliehen hat. Er verbildlicht für ihn die Wirkung der Liebe innerhalb der göttlichen Einheit, die der Vielfalt des intelligiblen Kosmos der Ideen vorgeordnet ist und deshalb die intelligiblen Ordnungsformen alles Seienden im Modus der Einheit zusammenhält. Weil die Liebesmacht Aphrodites letztlich aus ihrem Bezug auf das absolute Eine resultiert, das zuerst in Uranos tätig geworden ist, kann sie auch nach der Kastration ihres Vaters durch Kronos dessen göttliche Macht zur Begründung von Einheit im Bereich der Ideen gegenwärtig halten. Sie erleuchtet nämlich die Urformen aller Wirklichkeit mit dem

¹⁹) Vgl. damit das Zitat aus den *Oracula Chaldaica* 29 (ed. Kroll) bei Proclus, in *Remp.* I 137, 21: „Ihre Haare gleichen dem Licht einer Flamme aus oszillierenden Punkten“. Auch Rhea kann das Prinzip des Weiblichen („unbegrenzte Zweiheit“) im Sinne des platonischen Pythagoreismus repräsentieren vgl. [Iamblichus], *Theol. arithm.*, ed. de Falco, 74, 6 ff. Zur Rhea im Kontext der chaldäischen Orakel vgl. Willy Theiler, *Die chaldäischen Orakel und die Hymnen des Synesios*, Halle 1942, 5 ff., 12 ff. und 25 f.

²²) Die Folge der Vorstudien (Abb. 38–40) verdeutlicht, daß die Frisur Junos auf dem Fresko (Abb. 31) von derjenigen abweicht, die ihr in früheren Phasen der Planung zugeordnet war. Ursprünglich trägt sie einen wesentlich kürzeren Haarschnitt, dessen strenge Ordnung erst allmählich aufgelockert wird. Dort, wo auf dem Fresko die Haare Junos vom Gegenlicht getroffen werden, lag zuvor ihr prächtiger Mantel. Es erscheint unwahrscheinlich, daß derartige Modifikationen ein bloßes Spiel der Laune waren.

²¹) Vgl. dazu Martin 90.

²²) Annibale Carracci hat den magischen Gürtel der Aphrodite zunächst seinem Jupiter über die Brust gelegt (Abb. 38). Dies läßt Rückschlüsse zu über die mythologischen Kenntnisse des Malers, aber auch über Ausmaß und Art des Eingreifens seiner literarischen Berater in Details der künstlerischen Darstellung.

Licht absoluter Schönheit, dessen Glanz vom Einen selber herrührt und das in ihrem Vater Uranos wirksam gewesen ist. Sie fängt diesen Lichtglanz in sich auf und macht dadurch die Vielfalt der Ideen als einen Zusammenhang sichtbar, der vollkommen geordnet ist und deshalb den Charakter göttlicher, absoluter, der Steigerung nicht mehr fähiger Schönheit annimmt²¹. Indem Hera ihren Gemahl mit dem Gürtel der Aphrodite bezaubert, vertritt sie in der Vereinigung mit ihm die göttliche Potenz der „Himmlichen Aphrodite“. Sie sorgt deshalb dafür, daß die göttlichen Ideen auch im Vorgang der Wertschöpfung die ihnen ursprünglich eigene Qualität der Schönheit aufrechterhalten²⁴.

Es ist im Blick auf die proklische Allegorese der Hera als Rhea-Aphrodite auch konsequent, daß sich der Zeus Carraccis in seinem Liebesverlangen vom Lager erhebt, der Stätte seines Schlags, in dem er vollständig und allein aus eigener Kraft auf die intelligible Ordnung der Ideen bezogen ist, und nun zum Haupt seiner Gemahlin aufblickt, in dem die vollkommensten Potenzen der Göttermutter konzentriert sind. Aus der Zuwendung zu ihrem Haupt wird auch der geheime Sinn der Worte verständlich, die Zeus bei Homer an seine Gattin richtet und die Sokrates als Ausdruck eines unbeherrschten Liebesverlangens mißverstanden hatte. Wenn er im Blick auf Hera die Worte spricht: „Wir beide aber, komm! wollen uns erfreuen, in Liebe gelagert! / Denn noch nie hat das Verlangen nach einer Göttin oder einer Frau / Mir so den Mut in der Brust rings überströmt und bezwungen! . . . / So wie ich jetzt dich begehre und das süße Verlangen mich ergreift“²⁵, so bedeutet dies für Proklos die Anerkennung Heras als der Verkörperung einer Macht, die der demiurgischen Tätigkeit des Zeus übergeordnet ist. Sein Aufblicken zu ihr zeigt Zeus also exakt in der Rolle des Demiurgen, wie sie der platonische „Timaios“ beschreibt. Zeus erkennt in der Schönheit, die ihm in Hera-Aphrodite-Rhea entgegenstrahlt, den intelligiblen Lichtglanz, der ursprünglich vom Einen selber ausgeht und der in der Einheit der Ideen als das Prinzip ihres freundschaftlichen Wechselverkehrs gegenwärtig ist. An den Regeln ihrer Einheit und Schönheit orientiert er sich für seine demiurgische Aktivität²⁶.

Für Proklos war das Motiv des Zeus, Hera nicht in die Kammer des Hephaistos zu geleiten, sondern sich mit ihr auf dem Gipfel des Ida zu vereinigen, „der göttliche Eros“. Von neidloser Liebe bestimmt²⁷ wendet er sich nicht dem stets

²¹) Proclus, *in Remp.*, I 139, 2 ff.: „Sie (Hera) repräsentiert dort (sc. in der „Heiligen Hochzeit“ mit Zeus) die ihr vorgängige Einheit dieser Göttin (sc. Aphrodites). Aphrodite aber kommt von oben, nämlich von der das Sein insgesamt zusammenhaltenden Gottheit Uranos. Sie schreitet mitten durch den Bereich des Kronos und erleuchtet das ganze intelligible Leben mit dem Glanz der Schönheit.“

²⁴) Ebd. I 139, 8 ff.: „Hera verbirgt den magischen Gürtel irgendwie in ihrem Busen, als wenn sie die Eigenheit eines anderen Wesens verträte. Von dem Gürtel aber wird sie uneingeschränkt mit der Kraft Aphrodites erfüllt.“

²⁵) *Ilias* 14, 314 ff., nach der Übersetzung von Wolfgang Schadewaldt.

²⁶) Proclus, *in Remp.* I 134, 19 ff.: „in der Vereinigung dieser höchsten Gottheiten muß zweierlei bestimmend sein: die überragende Einheit zwischen dem ganz mit sich einigen und dem demiurgisch tätigen Gott, aber auch die zwischen der Ursache des Werdens bzw. der Zweierheit und der vollendeten Rückkehr der Welt des Werdens zur göttlichen Einheit.“

²⁷) Plato, *Tim.* 29c.

werdenden Sein zu, das Hera außerhalb der „Heiligen Hochzeit“ repräsentiert²⁸, sondern er will mit seiner Gemahlin die gemeinsame Teilhabe an den metaphysischen Potenzen feiern, die für den Kosmos der Ideen bestimmend sind. Er gibt damit Hera, insofern sie das werdende Sein repräsentiert, Anteil an der Schönheit der Ideen, die sie in der „Heiligen Hochzeit“ schon von sich aus symbolisiert, und auf die Zeus im Zustand des Schlafs aus eigener Kraft bezogen ist²⁹.

Durch den göttlichen Eros sind Zeus und Hera zu einem vollkommenen „amor mutuus“ miteinander verbunden. Die Regel, die in ihrer Liebe verwirklicht ist, bleibt nicht privatistisch auf das höchste olympische Götterpaar beschränkt. Der ausgezeichnete Öffentlichkeitscharakter ihrer Liebesvereinigung macht vielmehr deutlich, daß die Regel dieses „amor mutuus“ die normative Gesetzmäßigkeit darstellt, nach der alles Seiende im Bereich des sinnenfälligen Kosmos Anteil gewinnt an der göttlichen Macht der Liebe, die ihre vollkommenste Verwirklichung in der Idee des Guten und der von ihr ausstrahlenden Schönheit gefunden hat.

Die Allegorese der „Heiligen Hochzeit“ von Zeus und Hera, die Proklos formuliert hat, konnte von Lesern des 15. und 16. Jahrhunderts als Bestätigung der Lehre des Florentiner Neuplatonismus von der universalen kosmologischen Kraft Amors aufgefaßt werden. Dort erscheint der göttliche „amor sui“ als Grund der Schöpfung. Er verleiht allem Seienden ein „desiderium perfectionis“, das als die Konsequenz seiner Teilhabe am Prinzip des göttlichen „amor sui“ aufgefaßt werden muß³⁰. Es ist auch nicht zu verkennen, daß die von Ficino herausgestellte Doppelrolle der Venus ihr Vorbild in derjenigen Heras im Politeia-Kommentar des Proklos findet. Wie die Venus Ficinos tritt sie auf als die Erzeugerin allen Lebens in der Natur und als die Bewahrerin der im göttlichen Einen begründeten Schönheit.

²⁸) Proclus, *in Remp.* I 137, 27 f. und hier Anm. 9.

²⁹) Zum Wechsel von Schlaf und Wachen bei Zeus vgl. Proclus, *in Remp.* I 135, 22 f.: der Schlaf verbildlicht ein Leben, das von allem in sich defekten Dasein getrennt, weil vollkommen auf die Ordnung der Ideen bezogen ist. Demgegenüber ist das Wachen Bild der göttlichen Fürsorge für den Kosmos (ebd. 135, 19). Zur Ambivalenz des Zeus als „mundi architectus quodammodo separatus“ und als „mundi dux, id est, anima“ vgl. Ficino, *in Platonis Phaedr.*, in: Ders., *Opera* II 1371. *Cartari* 130: Jupiter als „divina mente, . . . separato da tutte le cose del mondo . . . stando . . . in se stesso quieto sempre, riposato e immobile“ und als „anima del mondo“ d. h. als „spirito custode e rettore del universo“. Die Ambivalenz des Zeus kommt auch darin zum Ausdruck, daß der Wechsel von nacktem Oberkörper und bekleidetem Unterleib den Kenner der mythographischen Tradition an Porphyrios' *De imaginibus* erinnert. Ficino übersetzt den griechischen Text wie folgt ins Lateinische: „Nuda aperta que habet superiora, quoniam conspicuus intelligentis superioribus est, inferiora teguntur, quia occultatur inferioribus creaturis“ (Brief an Martinus Uranius = *Opera* I 935). Vgl. dazu *Gyraldus* 105. Dieses Motiv wirkt in leichter Verstellung nach bei *Bellori* 54: „poiche, qual suole mostrarsi ancora alle piu caste dee, scuopre egli la superior parte del corpo, e'l resto asconde nel manto paonazzo raccogliendo una gamba su la sponda e l'altra distesa a terra, . . .“. Zum Öffentlichkeitscharakter der „Heiligen Hochzeit“ vgl. Proclus, *in Remp.* I 136, 23 ff. und 140, 2 ff.

³⁰) Ficino, *PF* II 11 (I, 125 ff.), *A* III 2, 161 und ebd. III 3, 165 f. etc.

4. Das Jupiter-Juno-Fresko im Kontext der Galerie

Es sind verschiedene, den Zeitgenossen Carraccis zugängliche Allegoresen der „Heiligen Hochzeit“ von Zeus und Hera benannt worden, die entweder zur Deutung einzelner Bildelemente beitragen oder die allgemeine Aussageabsicht des Jupiter-Juno-Freskos präzisieren können. Keine dieser Allegoresen darf beanspruchen, alle sinntragenden Zeichen des Bildes vollständig zu erklären. So wird man für seine trigonometrische Kompositionsstruktur pythagoreische Gedanken heranziehen, die ihren exemplarischen Ausdruck in der Lehre des *Timaios* vom Teilungsprinzip der Weltseele gefunden haben. Auf den pythagoreischen Kontext verweist auch das Motiv vom „Haus des Zeus“, in das wir auf dem Fresko Carraccis Einblick nehmen dürfen. Für die Farb- und Lichtbehandlung wäre auf die Genesisinterpretation Philons von Alexandrien, vielleicht auch auf die Schöpfungsfresken Michelangelos in der Sixtinischen Kapelle zu verweisen. Andere Details wie die Haartracht der Juno und ihre Präsentation im ikonographischen Typus der Venus Urania lassen sich nur im Ausgang von Proklos klären. Alle Deutungen der „Heiligen Hochzeit“ stimmen jedoch darin überein, daß dieses mythische Ereignis den Vorgang der Welterschöpfung verbildlicht, die ihren Grund im göttlichen „amor sui“ findet. Auf diesen Gedanken mag auch das Faktum verweisen, daß wir einzig auf dem Fresko von Jupiter und Juno die Natur in „statu nascendi“ erkennen, während sie auf den analog angeordneten Fresken der Galerie als üppig entfaltete Landschaft zu sehen ist. Ein Blick auf die Fresken von Diana und Endymion, von Venus und Anchises sowie von Herkules und Omphale¹ kann die Aussageabsicht unterstützen, die dem Fresko von der „Heiligen Hochzeit“ unterstellt werden darf.

Das Fresko mit Herkules und Omphale (Abb. 34), das bei Bellori den Titel „Ercolo e Iole“ trägt², läßt sich auf das Fresko von Jupiter und Juno insofern beziehen, als es die Nachahmung des göttlichen „amor sui“ im menschlichen Leben verkörpern kann. In der Person des Herkules darf man eine Zusammenfassung und Steigerung der übrigen Darstellungen des Helden in der Galerie und im Camerino Farnese sehen. Dabei muß das besondere Gewicht der Herkules-Gestalt innerhalb der Farnese-Mythologie bedacht werden³. Es läßt sich deshalb vermuten, daß Herkules, der im Camerino Farnese die Vollendung der „vita activa“ und der „vita contemplativa“ verkörpert, im Fresko von seiner Liebe zu Omphale den Gedanken einer Vervollkommnung des menschlichen Lebens veranschaulichen soli, in der die potentielle Differenz zwischen Theorie und Praxis überwunden ist. In Herkules ist einerseits der vollkommene Mensch

¹ Für meine Titulatur schließe ich mich Iris Marzik an a. a. O., 151 f. Sie wird schon bei Tietze (S. 79), Foratti (a. a. O. 182) und Voss (a. a. O. 496) erwähnt und von Martin als Alternative erwo-gen (Martin 91).

² Bellori 58. Marzik weist darauf hin, daß der Kleidertausch, der auf dem Fresko Carraccis dargestellt ist, nur mit dem Mythos von Herkules und Omphale, nicht aber mit dem von Herkules und Iole verbunden werden kann. Insofern ist die von ihr vorgeschlagene Titulatur sehr gut begründet. Marzik macht außerdem auf allfällige Verwechslungen und Vertauschungen zwischen beiden Mythen bei verschiedenen Autoren des 15. und 16. Jahrhunderts aufmerksam.

³ Martin 6 und 16 ff. sowie Marzik, a. a. O. 24.

im Sinne des ps.-herakliteschen Homer-Allegoresen zu sehen, der „Eingeweihte in die Weisheit des Himmels“⁴. Andererseits ist er bei Cornutus ein Bild für den durchgängigen τόπος („Spannung“) des Weltalls, der dafür sorgt, daß die Natur durch ihre exzellente „virtus“ an der Kraft des göttlichen Logos Anteil gewinnt⁵. Omphale gilt dort als Bild für die göttliche Stimme dieses Logos, der sich die Bewegungskraft des Weltalls unterordnet⁶. In der Liebe von Herkules und Omphale wäre also unter dieser Voraussetzung die Subordination aller Dimensionen des menschlichen und des naturhaften Lebens (Kosmos) unter die Stimme der göttlichen Vernunft angedeutet.

Zugleich kann dieses Fresko als Einführung in den Kontext der drei im Gewölbescheitel dargestellten Mythen aufgefaßt werden. Dies ist im Blick auf die dort präsentierten Götter Merkur und Dionysos, aber auch in bezug auf die dämonische Gestalt des Pan zu belegen. Bevor dem Zusammenhang zwischen den genannten Gottheiten im einzelnen nachgegangen wird, seien aber zunächst die Verklammerungen zwischen den Fresken der Frieszone durch Überlegungen zu den Bildern „Venus und Anchises“ und „Diana und Endymion“ verdeutlicht.

Das Fresko von Venus und Anchises (Abb. 32) enthält eine Beziehung zu demjenigen von Jupiter und Juno. Wenn man seinem Referenztext⁷, dem ps.-homerischen Hymnus auf Aphrodite, folgt, ergeben sich folgende inhaltliche Ähnlichkeiten zwischen den beiden in der Galerie einander gegenübergestellten Mythen. Zunächst war es Zeus selber, der Aphrodite das ihr bis dahin fremde, aber „süße Verlangen nach Anchises ins Herz gelegt“ hat⁸, damit sie „nicht entbehre die Freuden der menschlichen Brautnacht“⁹. Aphrodite bereitet sich auf ihre Liebesbegegnung mit Anchises, dem „Helden von göttlicher Schönheit“¹⁰, in ähnlicher Weise vor wie Hera auf ihre Liebesbegegnung mit Zeus. Beide Ereignisse finden zudem am selben Ort statt, nämlich am Berge Ida¹¹, der im landschaftlichen Hintergrund des Venus-Anchises-Freskos zu erkennen ist.

Auf diesem Bild ist ein weltgeschichtlich folgenreicher Akt der Kondeszen-

⁴) Ps.-Heraklit, *Probl.Hom.* 33.1.

⁵) Cornutus XXX, S. 190. Zum reichhaltigen Spektrum der Bedeutungen, die im Bild-Denken der Renaissance mit Herkules verbunden werden können, vgl. Dieter Blume, *Mythos und Widerspruch*, 1. Herkules und die Ambivalenz des Helden, in: *Natur und Antike in der Renaissance*. Ausstellungskatalog Frankf./M. 1985, 131–139.

⁶) SVF I 514: „Herakles bezeichnet die Spannung (τόπος) des gesamten Kosmos, die der Natur Stärke und Macht verleiht. Sie ist in der Tat unbestegbar und unübertrefflich. Sie teilt ihre Kraft mit und ist im Ganzen des Weltalls seinen jeweiligen Teilen entsprechend als Schutzmacht gegenwärtig“. Die Taten des Herakles werden mit denjenigen der Götter verbunden, „damit die Besonderheiten zwischen Göttern und Heroen ununterscheidbar werden“. Das Löwenfell verbildlicht die Stärke, die Keule den Edelsinn des Helden. Sein Dienst bei Omphale zeigt, „daß sich die Stärksten der Vernunft unterordnen und ausführen müssen, was sie gebietet“. Omphale gilt als die Stimme (ὄνομα) der göttlichen Vernunft, vor der Herkules in angemessener Weise „wie ein Weib . . . niederfällt“. Herkules steht als die dem Weltall eigene Kraft bei Omphale im Dienst des göttlichen Logos und seiner Wirkungsmacht.

⁷) Nachweis bei Martin 92.

⁸) Ps.-Homer, *Hymnus V* 53 ff.

⁹) Ebd. 47.

¹⁰) Ebd. 77.

¹¹) Ebd. 56 ff.; vgl. dazu Homer, *Ilias* 14, 170 ff. Der Berg Ida, der im Hintergrund des Freskos von Venus und Anchises zu sehen ist, war auch der Ort des Paris-Urteils. Vgl. dazu hier S. 158 ff.

denz der in Venus verkörperten göttlichen Liebesmacht zu einem sterblichen „Helden“ dargestellt. Im Zusammensein mit Anchises wird die Göttin zur Mutter des Aeneas, der in der Antike, im Mittelalter und in der Renaissance als vorbildliche Verkörperung der Tugenden „fortitudo“ und „pietas“ galt. Unter diesem Aspekt knüpft das Fresko im Sinne einer Steigerung an die Bilder von Perseus an, weil die exemplarisch in Aeneas verkörperten Tugenden hier direkt auf die Wirkung der göttlichen Liebesmacht zurückgeführt werden¹². Außerdem gilt Aeneas in der für die Renaissance einflußreichen Vergil-Exegese des Ficino-Schülers Cristoforo Landino als ein Mensch, der sich durch die Leitung des „amor divinus“ von den Lasten der „vita voluptuosa“ reinigt, sein Leben mit den „virtutes“ der „vita activa“ „schmückt“ und schließlich durch seine „sapientia“ („vita contemplativa“) das ‚summum bonum‘, nämlich die Vereinigung mit Gott, erreicht¹³. Der dem Bild eingeschriebene Vers aus der *Aeneis* Vergils „genus unde latinum“¹⁴ findet eine sprachliche Parallele in der Formulierung „genus ab Iove summo“¹⁵. Die Gründung Roms und sein Anspruch auf Welt-herrschaft werden damit auf den Willen Jupiters zurückgeführt. Auch die Familie Farnese hat Venus als die Stammutter ihres Geschlechts geltend gemacht, so daß man dieses Fresko zusätzlich als einen Hinweis auf politische Ambitionen der Familie des Auftraggebers verstehen kann¹⁶.

Unter dem Aspekt des Gedankens von der Zuwendung der Götter zu sittlich und geistig ausgezeichneten Menschen ist das Fresko von Venus und Anchises mit demjenigen von Diana und Endymion verwandt (Abb. 33). Zugleich verweist es durch dieses Thema auf die Fresken „Aurora und Cephalus“ (Abb. 29) und „Der Seethiasos der Thetis“ (Abb. 30) zurück. Bellori hat die keusche Diana, die von den Freuden der Liebe nichts wissen will¹⁷, parallel zu Jupiter vor seiner Liebesbegegnung mit Juno als eine Repräsentantin der göttlichen Erhabenheit („maestà“) aufgefaßt¹⁸. Nun aber wendet sie sich Endymion zu, der sich im Schlaf von den Anstrengungen der Jagd erholt. Sein Schlaf wird von Bellori als Bild für seine intensive Betrachtung der „moti“ und „cangiamenti diversi della Luna“ gedeutet¹⁹. Die Beobachtung der Mondphasen gilt seit Aristoteles²⁰ als Bild für die Zuwendung zum göttlichen Grund alles Seienden. Endymion hat als erster gesehen, daß alle Merkwürdigkeiten, die den Gestaltenwechsel und die Bewegungen des Mondes charakterisieren, auf einem in sich konsistenten

¹²) Landino, *Disp. Camald.*, 121: „Venerem divinum amorem recte interpretabimur.“

¹³) Ebd. 119; vgl. 136: „a perturbationibus animum vindicare cupiens se paulatim a vitis redimat et post varios errores in Italiam, id est ad veram sapientiam perveniat“.

¹⁴) Vergilius, *Aeneis* I 6. Vgl. dazu Martin 92. Dempsey begründet seine Auffassung vom satirischen Charakter des Gesamtprogramms der Galerie im Ausgang von diesem Fresko, „*Et nos cedamus amor*“, a. a. O. 368.

¹⁵) Vergilius, *Aeneis* VII 23.

¹⁶) Martin 92 mit Berufung auf Bellori 57. Vgl. Marzik 148.

¹⁷) Ps.-Homer, *Hymnus V*, 16 f. Vgl. Bellori 56: „la più casta dea“.

¹⁸) Bellori 54: „... Ne fra la gioia e gli amorosi modi la maestà vien meno“ (in bezug auf Jupiter und seinen Blick auf Juno). Vgl. damit ebd. 56: „... Diana la quale non più gelida e schiva, ma tutta calda d'amoroso foco, ...“.

¹⁹) Bellori 56.

²⁰) Aristoteles, *Metaphysica* A, 982b 15 ff.

ten Gesetz beruhen. Er hat den Menschen damit eine elementare Furcht genommen, die aus der offensichtlichen Irregularität dieser Phänomene Nahrung bezog, nämlich die Sorge, in einer Welt leben zu müssen, in der die unberechenbaren Gesetze des Zufalls regieren. Für Plinius ist Endymion deshalb geradezu ein Gründungs-Heros kosmologischer Rationalität. In dieser Funktion kann er mit Atlas verglichen werden, der Herkules in die Wissenschaft von den „himmlischen Dingen“ einführt²¹. Durch die mythographischen Werke von Comes und Gyraldus war die Auffassung Endymions als „primus inventor“ kosmologischer Rationalität auch dem 16. Jahrhundert vertraut²². Bei Platon und Cicero schließlich gilt der Schlaf des Endymion als Bild für die höchste Verwirklichung der philosophischen Existenz, insofern sie mit dem Sokrates des platonischen „Phaidon“ als „ars moriendi“ definiert werden kann²³. Zugleich antizipiert dieses Fresko die im Gewölbescheitel der Galerie angeordneten Bilder von Ganymed und Hyacinth (Abb. 23–24), die ihrerseits dem zentralen Deckenfresko mit Dionysos und Ariadne präludieren. Wie Endymion zählen Ganymed und Hyacinth zu den „pueri dilecti superis“, so daß die Götter bereit sind, sich um dieser Menschen willen ihrer selbst zu entäußern²⁴. Bedenkt man die vielfältigen Zusammenhänge zwischen den Themen der genannten Fresken, so zeigt sich, daß sie als metaphorische Darstellungen analoger Gedanken präzise miteinander verknüpft sind. Sie entwerfen Bilder des göttlichen „amor sui“, der sich in der „creatio“ des Kosmos artikuliert. Sie zeigen aber auch, wie sich die göttliche Liebe im „descensus“ zu „erhabenen“ und tugendhaften Menschen bekundet. Mit ihren verschiedenen Akzenten verdeutlichen alle Fresken den einen Gedanken von der göttlichen Kraft des Eros, des Schöpfers und Erhalters der Welt.

Der enge Zusammenhang zwischen den Fresken der Galerie wird zusätzlich dadurch verstärkt, daß das Bild von Herkules und Omphale in einer besonders intensiven Weise mit den im Gewölbescheitel veranschaulichten Mythen verklammert ist. Dabei muß zunächst noch einmal an die kosmologische Bedeutung des Herkules als Bild für die „Kraft“ des Weltalls erinnert werden, die sich der Stimme der göttlichen Vernunft unterwirft. Bei Seneca wird Herkules mit Dionysos (Liber) und mit Merkur parallelisiert, die auf zwei der Fresken des Gewölbescheitels als göttliche Hauptpersonen auftreten. Alle drei mythologischen Gestalten verkörpern verschiedene miteinander verbundene Aspekte der „prima omnium causa“ und der aus ihr hervorgehenden „series inplexa causa-

²¹) Plinius, *nat.hist.* II 43. Vgl. dazu auch im vorliegenden Buch S. 31 f.

²²) Comes 105 f. (mit einem Vergleich zwischen Herkules und Atlas), vgl. ferner Gyraldus 493.

²³) Plato, *Phaed.* 72c und Cicero, *Tusc.* I 92. Bei Bellori (55) bekundet sich im Schlaf die ungewöhnliche Schönheit des Endymion: „La bellezza d'Endimione si contempla meglio nel sonno, che l'arresta immobile a gli occhi di Diana“. Auch Diana hält bei der Betrachtung des ruhenden Endymion in ihrer Bewegung inne: „... anch'ella senza moto ... per lo stupore“.

²⁴) Vgl. Ovid, *Metam.* X 152 ff. und 171. Ferner Lucianus, *Charidemus* 7 (Ganymed) und ebd. 9 (Hyacinth). „... unter allen Sterblichen, die jemals mit den Göttern Umgang zu pflegen gewürdigt worden, ist nicht ein einziger zu finden, der diesen Vorzug nicht seiner Schönheit zu verdanken gehabt hätte“ (ebd. 7, Wieland a. a. O. III 419). Ein ähnliches Motiv klingt im ps.-homerischen *Hymnus auf Aphrodite* an: Ganymed ist von so unglaublicher Schönheit, daß er sogar von den Unsterblichen wie ein Wunder betrachtet wird: *Hymnus* V 203 ff.

rum“²⁵. Dabei gilt Dionysos („Liber pater“) für ein Bild der alles aus sich erzeugenden Kraft des Logos der Natur. Auf sie geht die Kontinuität allen Lebens zurück, die in der ununterbrochenen Lust auf Zeugung zum Ausdruck kommt. Herkules verkörpert die Unbesiegbarkeit der im Weltall wirksamen Kraft, weil sie in dem Augenblick, in dem sie sich in der Hervorbringung aller ihr möglichen „opera“ der sichtbaren Natur erschöpft zu haben scheint, in das Feuer zurückkehrt, das für die Stoa den reinen Logos des Kosmos verkörpert. Merkur hingegen repräsentiert die „ratio“ des kosmischen Logos, der in seiner Fähigkeit den Regeln von Zahl, Ordnung und Wissenschaft folgt²⁶.

Auch das Fresko von Pans Opfer an Diana (Abb. 35) kann in diesen gedanklichen Kontext einbezogen werden. Im 15. Kapitel des 2. Buches der *Fasten* Ovids, die Orsini, aber auch anderen mythographisch Interessierten um 1600 vertraut gewesen sind²⁷, wird der Mythos von Pan zunächst direkt mit demjenigen von Herkules und Omphale in Verbindung gebracht, und zwar so, daß sich dadurch ein enger Zusammenhang mit dem Mythos von Dionysos ergibt. Ovid beantwortet an der genannten Stelle die Frage nach der Bedeutung des römischen Luperkalienfestes²⁸, indem er zu klären versucht, warum die Teilnehmer an diesem Fest nackt auftreten. Eine seiner Antworten nimmt Bezug auf den Mythos vom Kleidertausch zwischen Herkules und Omphale, der auf dem Fresko von Annibale Carracci dargestellt ist²⁹. Pan beobachtet Herkules und Omphale bei einem heiligen Ritus, der nach lydischer Sitte zu Ehren des Dionysos gefeiert wird. Sie schreiten gemeinsam zur Grotte des Gottes, in der Omphale ihren Gatten mit ihrer Tunica bekleidet, während sie von ihm die schwere Keule und das Löwenfell empfängt. In dieser Verkleidung begibt sich das Paar gemeinsam zur Ruhe und verhält sich dabei so, daß es das Fest des Weingottes, das in der Frühe des kommenden Morgens beginnt, im Zustand der Reinheit feiern kann. Während das Paar schläft, wird es von Pan gestört. Vom Anblick der Omphale verführt, nähert er sich in der Dunkelheit dem Herkules, weil er in Unkenntnis des Dionysos-Rituals unter der Tunica die lydische Königin und unter dem schreckenerregenden Löwenfell den griechischen Heros vermutet. Seine Sehnsucht nach Nähe zu der göttlichen Stimme, die in Omphale verkörpert sein kann, wird also in diesem Fall enttäuscht. Erst im Opfer an Diana gelangt Pan zur Erfüllung seines Wunsches nach einer unmittelbaren Beziehung auf die Erhabenheit der göttlichen Realität. Sein Irrtum, der den Herkules dazu veranlaßt, ihn im Schlaf unwirsch zu Boden zu stürzen, läßt Pan selber

²⁵) Seneca, *De beneficiis* IV 7,2.

²⁶) Ebd. IV 8,1. Seneca nennt auch den Grund, warum ein und dieselbe Kraft des göttlichen Logos der Natur im Mythos mit verschiedenen Namen bezeichnet werden kann: „tot appellationes eius possunt esse quot munera“ (IV 7,1 f.). Dort auch zur „appellatio“ dieser Kraft als Jupiter.

²⁷) Fulvio Orsini bezieht sich in seinen Anmerkungen zum *Kalendarium rusticum Farnesianum* (Romae 1594) direkt auf Ovids „Fasten“.

²⁸) Vgl. dazu das Fresko vom römischen Luperkalienfest aus der Schule der Carracci (die Autorschaft ist umstritten, vgl. dazu Malafarina a. a. O. 99) im Bologneser Palazzo Magnani.

²⁹) Vgl. dazu Marzik, a. a. O. 154 f. Sie bemerkt zu Recht, daß dieses Motiv nicht als Ausdruck sexueller „Hörigkeit“ oder der „Verweichlichung“ des Herkules zu verstehen ist.

erschrecken, so daß er durch seine Reaktion das ruhende Paar aufweckt. Herkules und Omphale lachen jedoch freundlich über Pan, weil sie in seinem Irrtum eine angemessene Vorbereitung auf das beginnende Dionysos-Fest sehen³². Unter diesem Aspekt darf man das Musikinstrument in der Hand des Herkules als Antizipation des bacchantischen Tanzes im zentralen Deckenfresko verstehen, der vom geschlagenen Tamburin begleitet wird³¹.

Ovid will klären, warum Pan Kleidung haßt und deshalb von seinen Anhängern im Zustand der Nacktheit verehrt werden will. Einer der Gründe dafür ist, daß Pan sich selber durch Kleidung zu einem Irrtum hat verführen lassen, weil er Omphale gesucht, aber Herkules gefunden hat. Diese Antwort hat mit dem gleichnamigen Bild der Galleria Farnese nichts zu tun, weil hier der Mythos von Pan gar nicht dargestellt ist. Die Antwort Ovids aber macht verständlich, in welcher Beziehung dieses Fresko zum Bild vom Triumph des Dionysos steht. Vor allem aber läßt sich von Ovid aus klären, daß das einheitsstiftende Prinzip für die Anordnung der Bilder in der Galerie nicht den dargestellten Mythen zu entnehmen ist, insofern man sie als in sich abgeschlossene narrative Einheiten auffaßt. Wir sind vielmehr gehalten, uns an solche Texte zu erinnern, die Beziehungen zwischen Mythen herstellen, die prima facie nicht miteinander verbunden sind. Die Fruchtbarkeit dieser Interpretationsmaxime wird sich bei der Besprechung der Fresken im Gewölbescheitel erneut bewähren. Theoretisch läßt sie sich auf die rhetorische Regel der periodischen Gliederung von Rede – „corpora“ zurückführen. Danach verleiht die Kunst der „compositio“ von Worten und Satzteilen zu einem verbundenen Ganzen der Rede „bestimmte Rhythmen und Sehnen“, die ihr „Spannung“ und „Schwung“ mitteilen³². Sie findet ihre Vollendung in der „conlocatio“ von Worten, die bereits als für die Rede geeignet „geprüft und ausgewählt“ worden sind³³, zu einem „ambitus“ („Umgang“) oder zu einem „Rundweg“ („circumitus“), der dem Hörer deutlich macht, inwiefern einzelne „Glieder“ und „Abschnitte“ die „Umfassung“ („comprehensio“), den „Zusammenhalt“ („continuatio“) bzw. die „Umgrenzung“ („circumscriptio“) des Gesagten bezeichnen³⁴. Auf diese Weise entsteht eine „weiträumige Anlage“ aus sinntragenden „Teilen“, die wie „membra“ zu einem „corpus“ verbunden sind. Wenn sich die dargestellte „historia“ auf „unsicherem Boden bewegt“, sorgt die periodische Verknüpfung der sinntragenden Elemente

³²) Ovid, *Fasti* II 305–358. Zum Kleidertausch ebd. 319 ff. Der Mythos wird ausdrücklich als „antiqua fabula iocī plena“ bezeichnet (ebd. 304).

³¹) Marzik sieht in diesem Attribut ein Symbol der Ehe zwischen Herkules und Omphale. Ihr entstammt Tyrrhenus, der Ahnherr der Etrusker. Die Farnese hätten auf diese Weise umstrittene Ansprüche auf Besitztümer im ehemaligen Siedlungsgebiet der Etrusker geltend machen wollen, a. a. O. 155.

³²) Quintilian, *inst. orat.* IX 4,9: „quare mihi compositione velut ammentis quibusdam nervisque intendi et concitari sententiae videntur. ideoque eruditissimo cuique persuasum est, valere eam plurimum non ad delectationem modo, sed ad motum quoque animorum“.

³³) Ebd. IX 4,58: „Conlocatio autem verba iam probata et electa et velut adsignata sibi debet conectere“.

³⁴) Ebd. IX 4, 124. Vgl. dazu auch Cicero, *Orator* 61,224.

dafür, „daß sie sich gegenseitig an der Hand halten“ und dadurch „sicherer gehen, einander halten und gehalten werden“³⁵.

³⁵) Quintilian, a. a. O. IX 127-129. Für eine eher psychologisierende Deutung der Relationen zwischen den einzelnen Bildern der Frieszone in der Galleria Farnese vgl. *Martin* 93.

X. DIE FRESKEN IM GEWÖLBESCHEITEL

Aufgrund des Organisationsprinzips, das der Anordnung der Fresken im Raum der Galleria Farnese zugrundeliegt, ist zu erwarten, daß die drei zentralen Bilder im Gewölbescheitel das gedankliche Konzept des Gesamtprogramms im Modus äußerster Verdichtung zusammenfassen. In dieser Annahme stimmen alle bisherigen inhaltlichen Deutungen des römischen Hauptwerks Annibale Carraccis überein. John Rupert Martin sieht in der Folge der drei abschließenden Fresken einen Hinweis auf Ficinos Lehre von den drei Grundformen der Liebe. Dabei faßt er die Gestalt des Pan als Bild für den „amor ferinus“, Paris als Symbol für den „amor humanus“ und Dionysos als Verkörperung des „amor divinus“ auf¹. Martin verbindet Ficinos Liebesphilosophie mit der aristotelischen Auffassung von den drei Grundformen des menschlichen Lebens und weist darauf hin, daß die Wahl zwischen „vita voluptuosa“, „vita activa“ und „vita contemplativa“ in der mythographischen Tradition am Mythos des Parisurteils verdeutlicht worden ist. Seiner Darstellung kommt deshalb für das Verständnis des Gesamtprogramms der Galerie eine Schlüsselfunktion zu². Im Fresko von der Vermählung zwischen Dionysos und Ariadne sind alle drei Grundformen der Liebe im Sinne Ficinos gleichzeitig präsent, so daß man in diesem Bild einen Höhepunkt sehen kann, der alles Übrige an Bedeutung übertrifft³.

Der Bezug zwischen den Fresken des Gewölbescheitels wird von I. Marzik eher noch enger aufgefaßt als von J. R. Martin. Nach ihrer Überzeugung „kann mit Hilfe dieser drei Szenen die neuplatonische Triade – emanatio, raptio, remeatio – bildlich sichtbar gemacht werden“, und zwar in einer Weise, die auch die Anordnung der Körperbewegungen der dargestellten mythologischen Personen bestimmt. Danach wird „durch das Pan-Diana-Bild ... der Abstieg der Seele in die Welt der Materie gezeigt (emanatio), durch die Paris-Merkur-Szene ihr Bestreben, zu ihrem Ursprung zurückzukehren (raptio oder conversio), und durch den Triumph des Bacchus und der Ariadne ihre Rückkehr und ihre Vereinigung mit Gott (remeatio)“⁴. Beide Deutungsansätze sollen im folgenden aufgenommen und durch das Bedenken möglicher Alternativen erweitert und z. T. modifiziert werden. Die drei abschließenden Fresken des Gewölbescheitels sind dabei zum einen als Schlußklausel eines syntaktisch gegliederten Redekörpers aufzufassen, der dem Hörer „amor“ als den Grund der Welt, aber auch als Movens und Ziel menschlichen Lebens vor Augen führen will. Zum anderen ist in diesen Fresken der steigernde Ausklang einer „Rede“ zu sehen, die den

¹) *Martin* 113 ff., insbes. 122 ff.

²) *Ebd.* 124.

³) *Ebd.* 123 f.

⁴) *Marzik*, a. a. O. 192.

„Hörer“ nicht nur belehren, sondern durch die Schönheit ihrer „forma“ an sich binden und durch die Konvenienz zwischen Inhalt und Form in „göttliche Begeisterung“ versetzen will⁵. Die Fresken des Gewölbescheitels bilden also das Äquivalent zur rhetorischen „peroratio“, die das zuvor in der „narratio“ und „argumentatio“ Entfaltete durch die freie Entfesselung der Affekte des „Hörers“ zum eindrucksvollen Abschluß bringt. Sie bezieht sich dabei im Sinne einer steigenden „repetitio“ und „congregatio“ auf das bereits Gesagte zurück⁶ und verfolgt dabei nicht so sehr die Absichten des „docere“ und des „delectare“, sondern vor allem die des „permovere“⁷. Als das „Dach“ des zuvor errichteten „Gedankenraumes“⁸ knüpft die „peroratio“ an das allegorisch Gesagte an und bringt es durch die Betonung seines anagogischen bzw. tropologischen Sinnes zur Vollendung⁹.

1. Pans Opfer an Diana

Pan gehört zu jenen Bildgestalten, die wie Amor, Herkules, Merkur und Diana in der Galleria Farnese häufiger als einmal auftreten und deswegen einen ganzen Komplex von Bedeutungen auf sich konzentrieren. Pan steht dabei stets für die Ambivalenz der Natur, die, obwohl von elementaren Affekten des Begehrens bewegt, dennoch der Läuterung durch „Kunst“ und damit der Orientierung an Prinzipien göttlicher Vernunft fähig ist. Dem 16. Jahrhundert war eine derartige kosmologische Deutung des Gottes Pan auch im Kontext des eher peripheren Mythos von seinem Opfer an Diana geläufig. N. Comes sieht in diesem Ereignis ein Bild für die Formung der in Pan verkörperten „materia

⁵) Vgl. dazu Torquato Tasso, *Conclusioni amorose* III, in: Ders., *Dialoghi*, a cura di Ettore Mazzali, Torino 1976, 296 (t.II): „La bellezza allettare tutte le cose, nelle quali risplende, e rapirle a se con impeto di amoroso desiderio“. Zu diesem Motiv bei Agucchi und Bellori vgl. im vorliegenden Buch S. 13 f. und 16.

⁶) Vgl. Quintilian, *inst. orat.* VI 1, 14. Die „peroratio“ ist der „cumulus“ („Höhepunkt“, „Krönung“) und die „conclusio“ der gesamten Rede, weil sie ihre wichtigsten „res“ dem Hörer durch „repetitio“ und „congregatio“, aber „cum pondere“ vor Augen führt: „memoriam iudicis reficit et totam simul causam ponit ante oculos, et, etiam si per singula minus moverat, turba valet“. Vgl. dazu auch Cicero, *De inventione* I 52, 98 f. zur „enumeratio“, die im Fall der Galleria Farnese als Form der „conclusio“ am ehesten in Frage kommt: „per quam res disperse et diffuse dictae unum in locum coguntur et reminiscendi causa unum sub aspectum subiciuntur“.

⁷) Vgl. dafür Quintilian, *inst. orat.* VI 2, 8. Die Steigerung vom einfachen zum intensiven Affekt ist das Ziel der „peroratio“.

⁸) Zum Begriff des architektonisch konzipierten „Gedankenraumes“ in der mittelalterlichen Ästhetik vgl. Friedrich Ohly, *Vom geistigen Sinn des Wortes im Mittelalter*, in: Ders., *Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung*, Darmstadt 1977, 15 („Wortbedeutungsraum“, der durch den Wortsinn fundiert, durch den allegorischen seitlich begrenzt, durch den anagogischen überdacht und durch den moralischen Sinn „gefärbt“ wird); vgl. dazu auch Ders., *Die Kathedrale als Zeiteiraum*. Zum Dom von Siena, ebd., 176–191.

⁹) Vgl. dazu die Hinweise von Brinkmann, *Mittelalterliche Hermeneutik* a. a. O., 230 ff. Die Konkretisierung dieser auch mittelalterlichen Tradition hat man sich in der Galleria Farnese so vorzustellen, daß hier das „Haupt“ des Raumes mit Lukian (*De domo* 8) als das Analogon zum „Himmel mit Sternen“ aufzufassen ist, „deren Funkeln bloß durch die Zwischenräume eine zugleich so angenehme und prächtige Wirkung tut“ (Wieland, a. a. O. Bd. III 426). Vgl. damit im vorliegenden Buch S. 54 ff. mit den Hinweisen auf Cicero.

rerum omnium naturalium“ durch die Gesetzmäßigkeiten, die in den Bewegungen der caelestischen Gestirne einschließlich des Mondes (Luna = Diana) verkörpert sind. In der Kraft dieser kosmischen Gesetze erzeugt die Natur auch in der sublunaren Welt die gesamte Fülle ihrer besonderen Gestalten¹.

Das Fresko Carraccis (Abb. 35) bekräftigt diesen Gedanken dadurch, daß man an der Gestalt des Pan in Übereinstimmung mit der mythographischen Tradition deutlich zwischen einer „pars inferior“ und einer „pars superior“ unterscheiden kann. Der untere Teil seines Leibes ist durch tierhafte „deformitas“, der obere durch menschenähnliche Schönheit charakterisiert². Bellori spielt auf diese ambivalente Qualität Pans an. Er bezeichnet nämlich den arkadischen Hirtengott als einen „dio ... ferino e deforme“, dessen Gesicht im Opfer an Diana „menschliche Form“ bewahrt³. Dargestellt wäre damit der Vorgang, in dem der „häßliche“ Gott seine „Schönheit“ gewinnt, also die Integration einer zur „deformitas“ tendierenden Natur in den Kontext göttlicher Vollkommenheit. Als Repräsentant der „natura omnium rerum“⁴ ist Pan jedoch der Schönheit nicht im Grad jener Vollkommenheit fähig, die den intelligiblen Formprinzipien des Seienden zukommt. Er bleibt als ein in der Natur wirkender Gott vom göttlichen Prinzip aller Realität im Sinne des Platonismus unterschieden. Die Menschenähnlichkeit seiner „pars superior“, die nicht zu einer qualitativen Veränderung seiner „pars inferior“ führt, zeigt Pan in der Rolle eines „Dieners“ oder eines dem Eros vergleichbaren „Daimon“, der einer Leitung durch die Formprinzipien der göttlichen Vernunft bedürftig ist⁵.

Die internen Gesetzmäßigkeiten der göttlichen Vernunft, die nach platonischer Auffassung erst zum „Hervorgang“ aus sich veranlaßt werden müssen, sind auf dem Fresko Carraccis in der Gestalt Dianas verkörpert. Ihre Bereitschaft zu einem „descensus“ im kosmologischen Sinn wird dadurch angedeutet, daß mit ihr „die keuscheste aller Göttinnen von den Sternen herabsteigt und sich aufmacht, den wilden und unförmigen Gott zu suchen und aus seiner Hand ein Bündel Wolle seiner weißen Herde in Empfang zu nehmen“. Obwohl sie zunächst teilweise in einer Wolke verhüllt gewesen zu sein scheint, gibt sie sich Pan und dem Betrachter des Freskos durch ihre Attribute deutlich als die Göttin der Jagd zu erkennen. Vor allem aber „öffnet sie ihre rechte Hand, um ihre Freude am Anblick der weißen Masse zu bekunden, die ihr der ‚monstruoso amante‘ entgegenhält“. Ihr geneigtes Haupt und ihr freundliches Lächeln zeigen an, daß sie nun „nicht mehr stolz und störrisch, sondern gnädig und gütig

¹) *Comes* 140. Vgl. dafür Henrik Brummer, *Pan Platonicus*, Kunsthist. Tidskrift 33 (1964), 59: „Pan ... accumulates the celestial influences on earth, and is therefore the link between the divine and the earth“. Zu Pan im Denken des italienischen Neuplatonismus vgl. Patricia Merivale, *Pan the Goat-God. His Myth in Modern Times*, Cambridge (Mass.) 1969, 11 ff. und Allen, *The Platonism of Marsilio Ficino*, a. a. O. 36 ff.

²) *Comes* 139, vgl. *Gyraldus* 619 f., antike Quelle: *Cornutus* XXVII, 148.

³) *Bellori*, 53 f.

⁴) So Fulvio Orsini in: *Iunius Philargus in Bucolica et Georgica Vergilii notae*, Romae 1587, 232.

⁵) Vgl. dazu hier die Anm. 2 und Allen, *The Platonism* ..., a. a. O., 39 f.

gestimmt ist bei der Entgegennahme dieses Geschenks“⁶. Dieser Wandel in der inneren Disposition Dianas, von dem Bellori berichtet, erinnert an ihr Verhältnis zum Schäfer Endymion (Abb. 33). Die Konzeptoren des ikonographischen Programms waren nachweislich mit dem Vergil-Kommentar des Servius vertraut⁷. Dort aber wird, wie schon I. Marzik gezeigt hat, die Mythe von Pan und Diana als eine irrtümliche Variante des Mythos von Diana und Endymion charakterisiert⁸. Man darf deshalb annehmen, daß beide Fresken in der Galleria Farnese auf der Ebene ihrer Bedeutungen miteinander verwandt sein sollen. Pan wäre dann als eine „repetitio cum pondere“ (Quintilian) der mit dem Namen „Endymion“ bezeichneten „res“ aufzufassen. Er steht als Inbegriff der Natur dem „primus inventor“ ihrer Bewegungsgesetze gegenüber. Ein anderes Verhältnis der Affinität wird erkennbar, wenn man den Zusammenhang des Freskos von Pan und Diana mit den Darstellungen des Mythos von Herkules und Omphale sowie von Merkur und Paris vergleicht. Zusätzlich muß bedacht werden, daß der Gott Pan auch auf dem Fresko von Dionysos und Ariadne ein letztes Mal in Erscheinung tritt (Abb. 37). Aus der Aufmerksamkeit auf diese Verklammerungen läßt sich erst verständlich machen, aus welchen Gründen der Präsentation des eher unbedeutenden Mythos vom Opfer Pans an Diana in der Galerie ein besonders herausgehobener Platz zukommt.

Eine Beziehung zum Herkules-Omphale-Fresko (Abb. 34) ergibt sich bei der Lektüre von Ovids „Fasten“⁹. Im scheiternden Bemühen Pans um eine Annäherung an die in Omphale repräsentierte Stimme der göttlichen Vernunft kann ein Vorspiel zu seinem Opfer an Diana gesehen werden. In der zunehmenden Nähe zu den erhabenen Gottheiten Diana und Bacchus schwindet die Irritationsanfälligkeit des Naturgottes, die noch das freundliche Gelächter von Herkules und Omphale erregt hatte. Ovids „Fasten“ beantworten im 2. Buch die Frage nach der Bedeutung des römischen Luperkalienfestes. Sie wird dort aber nicht nur durch den Mythos vom Kleidertausch zwischen Herkules und Omphale beantwortet, sondern auch durch den Nachweis, daß dieses Fest an einen der ältesten Kulte der griechischen Religion erinnert. Pan ist älter als Zeus und wird länger als Artemis verehrt¹⁰, so daß sein Kult der frühesten, noch kunstlos einfachen Epoche der menschlichen Geschichte zuzuordnen ist. Auch im Stand der Zivilisation vermittelt ein religiöses Fest, das den „deus nudus“ feiert, eine unmittelbare Berührung mit den Kräften des Ursprungs aller Realität, deren Reinheit durch die Nacktheit der Teilnehmer an den rituellen Laufwettbewerben des Luperkalienfestes symbolisiert und vergegenwärtigt wird. Weil Pan an die ursprünglichen Kräfte aller Wirklichkeit erinnert, ist es sinnvoll, ihn, der hinsichtlich seines Alters mit Eros zu vergleichen ist und von dem er sich gern

⁶) Bellori, 53. Marzik verweist auf die Allegorese dieses Mythos bei Fraunce und Bacon: a. a. O. 195. Dort wird der kosmologische Sinn des „descensus“ der Diana zu Pan betont.

⁷) Vgl. im vorliegenden Buch S. 31 f., Anm. 16.

⁸) Marzik a. a. O. 195, Anm. 6.

⁹) Vgl. im vorliegenden Buch S. 151 ff.

¹⁰) Ovid, *Fasti* II 288 f.

besiegen läßt¹¹, im Zentrum der Galerie in einer Geste der Verehrung für eine der erhabensten Gottheiten des Olymp auftreten zu lassen.

Zum Fresko von Merkur und Paris (Abb. 36) ergibt sich eine Beziehung, weil Pan der Sohn des Götterboten ist. Ficino hat deshalb im Hirtengott den Stellvertreter Merkurs im sublunaren Bereich des Weltalls gesehen¹². Da die Konzeptoren des ikonographischen Programms der Galleria Farnese die ps.-homerischen Götterhymnen gekannt haben, ist ein Blick auf den Hymnus an Pan nützlich, um die Bedeutung dieser Gestalt im Zentrum der Galerie noch genauer einschätzen zu können. Pan wird dort als Wanderer, Jäger und Musiker gefeiert. Er musiziert zum Tanz und Gesang der Nymphen, tritt in ihren Reigen und verleiht ihm dadurch gleichsam rhythmische Konstanz¹³. Der von Pan geordnete Tanz der Nymphen, die niedere vegetative Kräfte der Natur verkörpern, wird damit zum Hymnus „auf die seligen Götter und auf den weiten Olymp“, vor allem aber zum Hymnus auf Hermes, den Vater Pans¹⁴. Hermes verkörpert im Hymnus an Pan die Fähigkeit zur Einsicht in den ambivalenten Charakter der vegetativen und animalischen Natur, die sein Sohn exemplarisch verkörpert. Während sich die Bewohner Arkadiens vor Pan fürchten, weil er „wunderlich aussah, ziegenfüßig und doppelt gehört“¹⁵, erkennt der Vater in seinem Sohn ein Bild für die dionysischen und erotischen Potenzen der Natur. Auch die übrigen olympischen Götter anerkennen in Pan eine Kraft, die mit Eros, Dionysos und Aphrodite besonders intensiv verwandt ist¹⁶. Dionysos ist deshalb auch derjenige, der sich beim Anblick des kleinen Pan, den sein Vater den olympischen Göttern vorgestellt hat, am meisten vergnügt. Pan wird für alle Gottheiten zum Inbegriff der Lust an den vitalen Triebkräften des naturhaften Daseins¹⁷. In der Feier seiner Lust aber ordnet sich Pan vollkommeneren Gottheiten unter, die im Rahmen der Galerie durch Amor, Diana und Dionysos verkörpert sind.

2. Paris und Merkur

Die Aufforderung zum „bonum iudicium“ und seine exemplarische Verwirklichung in der Kunst

Carraccis Darstellung des Paris-Urteils (Abb. 36) weicht von der ikonographischen Tradition dadurch ab, daß die drei Göttinnen, die sich im Mythos um den Preis vollkommener Schönheit bewerben, nicht in eigener Person als Bild-

¹¹) Vgl. dazu hier S. 109 und Abb. 20.

¹²) Vgl. in diesem Kapitel die Anm. 5.

¹³) Ps.-Homer, *Hymnus Nr. 19. Auf Pan*, Vers 22 ff.

¹⁴) Ebd. 27 f.

¹⁵) Ebd. 36 ff.

¹⁶) Ebd. 40 ff.

¹⁷) Zur Kennzeichnung Pans als „δαίμων“ vgl. ebd. 22. Er wird dadurch dem „Däimon“ Eros vergleichbar, der in Platons „Symposion“ das Thema aller Reden darstellt. Zur Kennzeichnung Pans als eines Gottes, der wie Aphrodite „gern lacht“ ebd. 37. Vgl. damit das gängige Attribut der φιλουμένης Ἀφροδίτη, das in der Ilias häufig aufgenommen wird und auch im ps.-homer. Hymnus auf die Liebesgöttin erscheint: *Hymnus V*, 56.

gestalten auftreten¹. Es ist deshalb anzunehmen, daß dieses Fresko nicht die Entscheidung des Paris für Aphrodite verherrlichen, sondern auf den exzeptionellen Charakter des Urteils hinweisen will, das dem Sohn des Priamos im Mythos zugemutet wird. Hermes ist die göttliche Hauptgestalt des Bildes. Er steigt als „messaggero“² des Zeus vom Himmel herab, um Paris zum Richter im Streit zwischen Aphrodite, Hera und Pallas Athene zu ernennen, über dessen Entstehung uns u.a. Lukian informiert hat.

Die Entscheidung des Paris für die Liebesgöttin ist bereits in der Antike Gegenstand vielfältiger Kritik gewesen. Im 5. Heroiden-Brief Ovids spielt Oenone, die ehemalige Gefährtin seines Hirtenlebens, auf dieses Ereignis an³. Nach ihrer Auffassung kann nur die Liebe einfacher Hirten glücklich sein. Ambitiöse Liebesverbindungen geraten zwangsläufig in den Kontext politischer Auseinandersetzungen, so daß sie kriegerische Handlungen auslösen können. Im 16. Heroiden-Brief gesteht Paris selber, daß er, ein einfacher Hirt, als „arbitrator ... formae“ zwischen drei olympischen Gottheiten überfordert gewesen sei⁴. Bei seinem Blick auf die drei göttlichen Frauen habe er feststellen müssen, daß jede von ihnen den Siegespreis einzigartiger Schönheit verdiene⁵. Seine Entscheidung für Venus sei daher nicht rationalen Kriterien gefolgt, die bei der Beurteilung des göttlichen Schönen ohnehin versagen, sondern sie sei von dem verführerischen Versprechen der Liebesgöttin beeinflusst worden, die ihn mit der Schönsten aller sterblichen Frauen habe verbinden wollen⁶. Paris sieht deshalb in Helena eine der Venus nicht nur ähnliche, sondern eine ihr an Schönheit überlegene Frau⁷. In dieser Einschätzung zeigt sich seine Verblendung, die in dem Wahn zum Ausdruck kommt, als Phrygier, d. h. als Verwandter seiner in der Galleria Farnese ebenfalls vertretenen Stammesgenossen Ganymed (Abb. 24) und Anchises (Abb. 32) zur Verbindung mit einer Frau von fast mehr als göttlicher Schönheit berufen zu sein⁸. Auch Helena wirft Paris Blindheit vor, obwohl ihr doch das Urteil ihres zweiten Gatten schmeicheln könnte. Nach ihrer Überzeugung hat er sich nämlich allein aus unüberlegtem Wagemut, nicht etwa aufgrund eines überragenden Sehvermögens oder gar aus Herzenssicherheit für Venus entschieden⁹. Helena leidet darunter, daß sie nicht um ihrer selbst willen geliebt wird, sondern nur als Folge ihrer Verstrickung in eine Handlung, die ihrem Gemahl ein Urteil über die Schönheit von „caelestia corpora“ abverlangt hat. Sie erkennt, daß die Liebe des Paris zu ihr der humanen

¹) Zu diesem Bildmotiv vgl. *Martin* 114 mit dem Hinweis auf ein mögliches literarisches Vorbild für diese ikonographische Besonderheit bei Apuleius, *Metam.* X 30. Wer den Text weiterliest, erkennt aber, daß dort die Auftritte der Göttinnen ausführlich geschildert werden: Juno: 30,6, Minerva 30,7 und Venus 31.

²) *Bellori* 52 und Lucianus, *Dearum iudicium* und Ders., *Dialogi marini* V. Für den Zusammenhang zwischen diesem Mythos und der Vermählung von Thetis mit Peleus vgl. hier S. 125 f.

³) Ovid, *Heroidum epistulae* V 35 f.

⁴) Ebd. XVI 69.

⁵) Ebd. XVI 75 f.: „Vincere erant omnes dignae...“

⁶) Ebd. XVI 77 ff.

⁷) Ebd. XVI 137 ff.

⁸) Ebd. XVI 199 ff.

⁹) Ebd. XVII 101 ff.

Dimension entbehrt, weil sie in ihr die Rolle der Repräsentantin, ja sogar der Überbieterin der Liebesgöttin spielen muß. Sie hält die Geschichte vom Paris-Urteil sogar für eine ambitiöse Fiktion ihres neuen Gemahls. Weil Paris sie für wahr hält, wird ihrer beider Liebe ganz und gar entprivatisiert und zu einem Ereignis von mythischem Gewicht stilisiert. Dies macht Paris taub für den klugen, aber vergeblichen Rat der Helena: „Lude, sed occulte“¹⁰.

Lukian hat das Motiv des qualitativen Kontrasts zwischen den drei Göttinnen und ihrem naiv-sinnlichen Richter zu einer Burleske gesteigert. Für Zeus, den die Göttinnen zuerst zum Urteilsspruch auffordern, sind alle Kombattantinnen gleich schön. Da sie aber auf einem definitiven Urteil bestehen, muß Paris eine Rolle übernehmen, die Zeus selber aus guten Gründen zurückgewiesen hat. Paris gesteht zwar dem Hermes, daß das ihm zugemutete Urteil „über den Verstand eines Kuhhirten“ geht. Als solcher kann er wohl die Frage, welche von drei Ziegen oder jungen Kühen die schönste ist, „nach der Kunst entscheiden“. „Aber mit diesen drei Frauen hier ist es ganz ein anders; die sind alle gleich schön, und ich weiß nicht, wie’s einer machen soll, um die Augen von der einen auf die andere zu kehren“. Er glaubt deshalb, sein Richteramt am besten dadurch auszuüben, daß er allen dreien den Apfel als Siegespreis der vollkommenen Schönheit überreicht¹¹.

Die Ratlosigkeit des Paris steigt jedoch ins Ungeheure, als er seiner Lüsternheit Herrschaft über seine Worte und Handlungen gestattet und die drei Göttinnen mit der angemessenen Autorität eines Richters in einer für ihn unentscheidbaren Angelegenheit dazu auffordert, vor seinen Augen ihre Kleider abzulegen. Nun sieht er in der Tat mehr, als ein sterbliches Auge erträgt, so daß sein Blick hin und her schwankt, aber „keinen Augenblick bei *einem* Gegenstand verweilen kann“. Er gewinnt deshalb auch keine Distanz zu der „causa“, über die er urteilen soll. Nur das Versprechen der Aphrodite, ihn mit Helena zu verbinden, befreit ihn aus seiner Verlegenheit. Am Ende gesteht Paris selber, daß sein Urteil auf Bedingungen beruht, die mit dem Streitfall, den er entscheiden sollte, gar nichts zu tun haben¹².

Das Resultat der Burleske Lukians erscheint bei Apuleius im Gewand moralischer Kritik. Niemand dürfe sich darüber wundern, daß vor Gericht bis heute nicht das Prinzip der Gerechtigkeit gelte, sondern das der Bestechlichkeit. „Wurde doch zu Beginn der Weltgeschichte eine richterliche Entscheidung, die zwischen Göttern und Menschen zum Austrag kam, durch Begünstigung verfälscht; und hat doch der auf Befehl des großen Jupiter erwählte Richter, ein Bauer und Viehhirt, das allererste Urteil um den Gewinn von Sinnenlust verkauft, zugleich zum Verderben seines ganzes Stammes“¹³.

¹⁰) Ebd. XVII 155. Für die historisch-faktische Unglaublichkeit des Mythos vom Paris-Urteil vgl. ebd. 117 ff.

¹¹) Lucianus, *Dearum iudicium* 7 f. (Wieland, a. a. O. Bd. I, 306).

¹²) Ebd. 11 (Wieland, a. a. O. S. 308) und den letzten Satz des Abschnitts 16 (Wieland, a. a. O. S. 311).

¹³) Apuleius, *Metam.*, X 33, 1: „... cum rerum exordio inter deos et homines agitatum iudicium corruerit gratia et originale sententiam magni Iovis consiliis electus iudex rusticanus et opilio lucro libidinis vendiderit cum totius etiam suae stirpis exitio“.

In der spätantiken Mythenallegorese werden andere Stimmen der Kritik am Paris-Urteil laut. Salustios sieht im phrygischen Hirten den Repräsentanten eines Lebens, das sich ausschließlich von sinnlichen Wahrnehmungen beeindrucken läßt. Paris sieht deshalb gar nicht, daß Schönheit nur eine von vielen Qualitäten der sinnenfälligen Wirklichkeit ausmacht. Vollkommene Schönheit kommt zudem keiner individuellen Gestalt zu, sondern nur dem unsichtbaren Prinzip, das sämtliche Gegensätze im Kosmos zu einer komplexen Einheit zusammenbindet. Im Streit der Göttinnen hätte Paris das Gesetz eines Kampfes zwischen verschiedenen Kräften erkennen müssen, das ganz im Sinne Heraklits das Weltall als eine in sich selbst unterschiedene Einheit begründet¹⁴. Er hätte dann auch bemerken müssen, daß der Logos des Kosmos, den Streit zwischen Gegensätzen durch ihre aktive Vermittlung in einer harmonischen Proportion zu schlichten versteht und mit seiner Fähigkeit zum Ausgleich zwischen Gegensätzen menschlichen Handeln ein Vorbild gibt¹⁵.

Proklos hat in seinem Kommentar zur platonischen „Politeia“ dem Mythos vom Urteil des Paris, der bei ihm den griechischen Namen Alexandros trägt¹⁶, jede historische Faktizität abgesprochen. Göttinnen streiten nicht wirklich miteinander und erst recht kann es keinem „Barbaren“ erlaubt sein, in einem derartigen Fall den Richter zu spielen. Proklos sieht in diesem Mythos ein Bild für die Wahl zwischen verschiedenen Lebensformen, die jedem Menschen auferlegt ist. Der Mythos vom Paris-Urteil überträgt besondere Merkmale der einzelnen Lebensformen auf individuelle Göttergestalten und behauptet dann, der Mensch fälle ein Urteil über Götter, wenn er sich für ein bestimmtes Leben entscheidet. Alexandros-Paris repräsentiert im Mythos einen Menschen, der ein Leben der Liebe zu führen wünscht. Er läßt sich aber bei dieser Entscheidung nicht von vernünftigen Überlegungen bestimmen, weil seine Liebe nur der Schönheit sinnenfälliger Gestalten gilt. Er verehrt lediglich ein Phantom der Schönheit und ist deshalb in Wirklichkeit ein schlechter Liebhaber. Der gute Erotiker unterwirft sich nach Proklos der Aphrodite Urania, weil sie seinen Blick auf die intelligible Schönheit lenkt, die in den seienden Urgestalten aller Wirklichkeit aufleuchtet¹⁷.

Vermittelt über Hyginus und Fulgentius wird der Mythos vom Paris-Urteil auch im Mittelalter mit der Frage nach der dem Menschen angemessenen Lebensweise verbunden¹⁸. An diese Tradition knüpft Ficino an, wenn er in Paris ein Bild der menschlichen Seele erblickt, die sich durch ihr eigenes „consilium“ vor den Irritationen der „confusa elementorum materia“ zu sichern hat. Aufge-

¹⁴) Heraklit, *Diels/Kranz*, Frg. B 51.

¹⁵) Salustius, *De diis et mundo* IV 5. Zu diesem Text vgl. auch *Martin* 124.

¹⁶) Proclus, *In Remp.*, I 108.5. Zu dieser Zweinamigkeit des Priamos-Sohnes vgl. Marzik, 196, Anm. 16 mit dem Nachweis der antiken Quellen. Als Alexander kann Paris direkt auf die beiden Alessandri des Hauses Farnese bezogen werden.

¹⁷) Ebd. I 108 f. Zur Aufnahme dieser Allegorese des Paris-Urteils in der Renaissance vgl. Landino, *Disp. Camald.* a. a. O. 121 („quoniam Venerem Palladi, id est virtuti voluptatem anteponit, necesse est, ut (sc. Paris) una cum Troia pereat“ und 126 (Venus „Paridi nocuit, quia illa male usus est“).

¹⁸) Vgl. *Martin* 124 und Marzik a. a. O. 196.

fordert von Merkur soll Paris ein Urteil fällen, das vor dem im göttlichen Geist selber begründeten „consilium“ bestehen kann¹⁹. Zu diesem Zweck muß er sein „iudicium elegendi liberum“ bemühen, durch das er gegenüber allen anderen Geschöpfen Gottes ausgezeichnet ist²⁰.

Bei Ficino begegnen die drei Göttinnen dem Paris als Bilder für die drei Lebensformen der „vita contemplativa“, „activa“ und „voluptuosa“ sowie für die mit ihnen verbundenen Eigenschaften der „sapientia“, „potentia“ und „voluptas“. Ficino macht deutlich, daß es in einer derartig komplexen Entscheidungssituation äußerst unklug ist, den „pomus aureus“ ausschließlich einer einzigen Göttin zu überreichen. Der Paris des Mythos hat sich zu voreilig für die Verwirklichung einer ausschließlich hedonistisch temperierten „vita voluptuosa“ entschieden und sich von dieser Lebensform unangemessenerweise auch noch die Gaben der „sapientia“ und der „potentia“ erhofft. Dieser Irrtum aufgrund übersteigerter Erwartungen an eine einseitige Entscheidung war der Grund für sein eigenes Elend und für die politische Katastrophe, die seine Heimatstadt Troja ausgelöscht hat.

Ficino vergleicht die Urteilssituation, in der sich Paris befunden hat, mit derjenigen des Herkules am Scheidewege, die im zentralen Deckenfresco des *Camerino Farnese* dargestellt ist (Abb. 48). Dem Herkules sind aber nur Venus und Juno entgegengetreten, und zwar als Symbole der „voluptas“ und der „virtus“. Aufgrund seiner Entscheidung für die Tugend habe er jedoch, geplagt vom ununterbrochenen Kampf um die Tugend, die Freuden der Lust erst nach seinem Tode, d. h. nach der wohl verdienten Aufnahme in den Kreis der olympischen Götter genießen dürfen. Herkules kann deshalb nicht als glücklich gelten, weil er zu Lebzeiten zu einseitig einem Lebensideal verpflichtet war, das ihm den Zugang zu anderen, ebenfalls bedeutsamen Lebenszielen verschlossen hat²¹.

Einseitig war für Ficino sogar die Entscheidung zwischen Minerva und Venus, die Sokrates im platonischen „Philebos“ gefällt hat. Unter der Ägide Minervas hat Sokrates zwar berechtigterweise den Ruf eines überaus klugen Mannes errungen. Es ist ihm aber versagt geblieben, seine Richter und die Bürger Athens für sich einzunehmen und sie von der Göttlichkeit seiner „sapientia“ zu überzeugen. Verlassen von Venus und Juno haben ihn die Athener zum Tode verurteilt, so daß auch sein Leben durch eine unversöhnte Differenz zwischen Macht, Weisheit und Lust bestimmt gewesen ist²². Ideal ist nur ein Leben, das

¹⁹) Ficino, in *Phil.*, Appendix III, S. 447. Schon Martin bezieht sich für die Deutung des kaum identifizierbaren, weil vom Fresko mit dem rasenden Polyphem nahezu vollständig überschrittenen Medaillon mit der Figur des Paris (Abb. 24) auf Ficanos *Philebos*-Kommentar (*Martin* 29). Für das Deckenfresco kommt er jedoch auf diesen Text nicht mehr zurück.

²⁰) Vgl. dazu im vorliegenden Buch S. 82 ff.

²¹) Ficino, in *Phil.*, Appendix III, S. 483: „Duae tantum occurrissent traduntur Herculi, Venus scilicet atque Juno. Hercules neglecta Venere animosam sub Iunone virtutem est secutus. Neque tamen inter mortales propterea felix, perpetuo certaminum labore vexatus“. Vgl. zu dem Urteil des Herkules im vorliegenden Buch S. 31 f.

²²) Ebd.: „Duae quoque Philebo cuidam obviae voluptas atque sapientia de victoria contenderunt, atque eo iudice Venus Palladem superavisse visa est. Sed paulo post Socrate rectius decernente Minerva victoriam reportavit. Spreta vero Venus simul atque Iuno Socratem sub falsis iudiciis agitatam morte damnarunt“.

derartige Streitigkeiten zwischen unvermittelbaren Gegensätzen vermeidet und zwischen den Lebenszielen Macht, Lust und Weisheit einen tragfähigen Ausgleich herzustellen versteht. Ficino unterstellt seinem Gönner, Lorenzo de Medici, dem er seinen Kommentar zum platonischen „Philebos“ widmet, daß er den Fehler einer einseitigen Entscheidung für Venus, Minerva oder Juno vermieden habe: „Er hat sie alle drei gesehen, aber jede von ihnen angemessen verehrt. Deswegen hat er von Pallas Weisheit, von Juno Macht und von Venus die Fähigkeit anmutiger persönlicher Ausstrahlung sowie die Gaben der Dichtkunst und der Musik erhalten“²³.

Im Hintergrund dieser Allegorese des Paris-Urteils steht die Überzeugung, daß die höchste Kunst des menschlichen Lebens in einer „Dei similitudo“ besteht, die niemals in der Entscheidung für ein einziges Lebensziel verwirklicht werden kann. Bereits das Ideal der „vita activa“ läßt sich nur durch eine vernunftgeleitete „commixtio“ aus verschiedenen Einzeltugenden realisieren. Das Maß an Vernunft, das dieser „Mischung“ zugrundeliegt, wird durch die Intensität ihrer Teilhabe am höchsten metaphysischen „principium compositionis“, nämlich an der Vereinigungsregel von „terminus“ (Grenze) und „infinitum“ (Grenze-losigkeit) bestimmt. Dieses Prinzip findet auf der Ebene des menschlichen Lebens ein Analogon in einer Verbindung aus „sapientia“ und „voluptas“. Ihre „commixtio“ steht deshalb in unmittelbarer Beziehung zur „mensura universonum“ und damit zum „principium totius naturae“. Das Grenze setzende Prinzip der „sapientia“ sorgt dafür, daß die an sich indifferenten Fähigkeiten der Wissenschaften und Künste in der Ausrichtung auf ein vollkommenes Lebensziel das notwendige Maß an Konstanz gewinnen. Glückselig ist der Mensch, der mit diesem Gewinn an Bestimmtheit die Freude an sinnlichen Genüssen so verbinden kann, daß diese zwar unerträgliche Verengungen des menschlichen Lebens aufheben, aber dabei die Gesamtorientierung am Ziel gottähnlicher Vollkommenheit nicht in Frage stellen²⁴. Das Ziel, das der mythologische Paris verfehlt hat, wird von Ficino durch den Begriff des „divinus amor“ umschrieben. Mit Hilfe Merkurs soll sich die menschliche Seele in einen „divinus amator“ verwandeln und sich dadurch für den Genuß der wahrhaft göttlichen Liebe qualifizieren²⁵.

Dadurch, daß Merkur als die göttliche Hauptgestalt erscheint, gibt sich das Bild Carraccis als Empfehlung des „bonum consilium“ zu erkennen. Allein die

²³) Ebd. 483: „Tres enim vidit, tres quoque pro meritis adoravit.“

²⁴) Ebd. 485 ff. Unverständlich bleibt mir, warum I. Marzik die Auffassung vertritt, die Wahl zwischen den drei Lebensformen der „vita contemplativa“, „activa“ und „voluptuosa“ könne deswegen im Fresko Carraccis nicht angesprochen sein, weil die Göttinnen dort nicht dargestellt seien. Sie sieht zwar in Paris ein „Symbol der Seele“ und in Merkur den Gott, der die Seele zur Vernunft anleitet, konzentriert dann aber ihre Deutung auf den Apfel, der „die unendliche Vollkommenheit“ symbolisiert. Das Bild Carraccis veranschaulicht für sie allein die Rückkehr der Seele zu ihrem intelligiblen Ursprung in der göttlichen Vollkommenheit (a. a. O. 197 f.). In dieser Deutung bleibt die Urteilssituation, die der menschlichen Seele aufgetragen ist, zu weitgehend außer Betracht.

²⁵) Zum Motiv des „divinus amator“ vgl. Wind, *Heidnische Mysterien* 147. Zum Begriff des „divinus amor qui in voluntate accenditur intellectum in unitatem summam transferat qua praecipue Deo fruimur“ vgl. Ficino, in *Phil. App.* III, S. 489.

Tugend der εὐβουλίᾱ²⁶ kann zum Glück gottähnlichen Lebens führen. Merkur gilt als mythologisches Vorbild für diese Fähigkeit zum „bonum consilium“. Die Regel, die er etwa bei der Betrachtung seines Sohnes Pan beherzigt hat, muß auch von Paris realisiert werden, insofern er die menschliche Seele verbildlicht, die zur „fruitio Dei“ berufen ist. Der Betrachter kann diesen Aufforderungscharakter des Merkur-Paris-Freskos auch durch Aufmerksamkeit auf das ebenfalls im Gewölbescheitel der Galerie plazierte Fresko von der Entführung Ganymeds nachvollziehen (Abb. 24). Für Comes ist Ganymed deswegen unsterblich geworden, weil er als „vir prudens“ zum „consilium rectum“ befähigt gewesen ist²⁷.

Hermes gilt bei Cornutus als der Begründer der menschlichen Vernunft²⁸. Für Comes ist er die Instanz, die das menschliche „consilium“ an den „consilia“ der Götter orientiert. Er befestigt ein „vinculum“ zwischen Göttern und Menschen, indem er die „mentes hominum“ mit der „vis divina“ erfüllt²⁹. Merkur ist als Gott der „sapientia“ der Patron der vollkommenen „vita contemplativa“, die ihr Ziel in der „cognitio rerum divinarum“ findet³⁰. Er gilt aber auch als die göttliche Kraft, die sich lenkend und leitend auf die „vita activa“ bezieht. Dort fungiert Merkur als Begründer der Sprache, der Schrift, der Astronomie und der Rhetorik, als Friedensstifter und als Gesetzgeber³¹. Bei Cartari und bei Gyraldus wird zusätzlich die Rolle Merkurs als Erfinder aller Künste mit besonderer Intensität herausgestellt³². Angesichts der Bedeutung Merkurs auf dem Fresko der Galerie und angesichts seiner Rolle als des göttlichen Stifters menschlicher Kultur und Kunst in der mythographischen Tradition ist zu überlegen, inwiefern im Bild vom Urteil des Paris auch ein Prinzip künstlerischer Darstellung angedeutet sein kann, dem Annibale Carracci nachweislich verpflichtet gewesen ist. Dieser Vermutung soll in einer Antwort auf die Frage nachgegangen werden, inwiefern Kunst in der Orientierung an den merkurischen Tugenden der „sapientia“ und „prudentia“ zu einem „iudicium bonum“ über Gestalten von göttlicher Schönheit befähigt ist und dabei die Fehlentscheidung des mythologischen Paris kunstgerecht vermeidet. Wenn die Tätigkeit der Kunst in ausgezeichneter Weise durch die Verwirklichung eines „bonum iudicium“ über die Erscheinungsformen intelligibler Schönheit definiert werden darf, so gilt Kunst als ausgezeichnetes „exemplum“ für die angemessene Annä-

²⁶) Zur Tugend der εὐβουλίᾱ vgl. Aristoteles, *Ethica Nicomachea* VI 7, 1141b 12 ff.: „Der schlechthin Wohlberatene ist der, der durch Nachdenken das größte dem Menschen durch Handeln erreichbare Ziel zu treffen weiß“; vgl. ebd. VI 10, 1142b 29 ff. Die Wohlberatenheit, die sich nicht auf bestimmte einzelne Handlungszwecke, sondern auf das Gute als das tragfähige Ziel des menschlichen Lebens bezieht, ist eine der wichtigsten Tugenden der „vita activa“.

²⁷) Comes 282 und 306. In diesem Sinne wäre dann auch der Hinweis des ps.-homer. *Hymnus* Nr. V auf die „deificatio“ Ganymeds zu deuten: 203 ff. Natalis Comes verweist auch auf die irrtümliche Entscheidung des Paris, die sich nicht von den Regeln der „prudentia“ hat binden lassen: a. a. O. 202.

²⁸) Cornutus XVI, 63, 67 und 70.

²⁹) Comes 296. Exakt in dieser Bestimmung tritt Merkur nach Belloris Deutung im *Camerino Farnese* auf: Bellori 39: „la retta ragione“.

³⁰) Comes 127.

³¹) Ebd. 136 f.

³²) Cartari 170 und 173; Gyraldus 410 und 419.

herung an den intelligiblen Grund aller Schönheit. Im Horizont dieses Gedankens, der auf ein Motiv der Anthropologie Ficinos und Pico della Mirandolas zurückgeführt werden kann, soll die Allegorese des Paris-Urteils in Giordano Brunos *Eroici furori* beachtet werden, ohne daß damit behauptet wäre, sie sei eine Quelle für das Fresko in der Galleria Farnese. Brunos Deutung kann aber zeigen, in welcher Weise um 1600 der Mythos vom Urteil des Paris auf Fragestellungen bezogen werden konnte, die in der Kunsttheorie dieser Zeit virulent gewesen sind.

Bei Giordano Bruno wird der Dichter Luigi Tansillo dafür gelobt, daß er in einem Sonett auf das Paris-Urteil die menschliche Hauptperson dieser Mythe in einer Weise einführt, die der poetischen Tradition zwar widerspricht, aber dafür die Bedenken berücksichtigt, die bereits in der Antike gegen sein Urteil geltend gemacht worden sind. Bei Tansillo tritt ein Paris auf, der sich eines Urteils über die Berechtigung des von den drei Göttinnen geltend gemachten Anspruchs auf eine alles überragende Schönheit definitiv enthält. Er kann sich weder für die in Venus verkörperte Qualität der Schönheit noch für die in Minerva erscheinende Weisheit und auch nicht für die durch Juno verbildlichte Macht entscheiden, weil er weiß, daß diese Eigenschaften in der absolut vollkommenen „*simplicità de la divina essenza*“ „*totalmente, e non secondo misura*“ vereinigt sind. Er realisiert damit ein Wissen, das dem mythologischen Paris entgangen ist, nämlich die Einsicht, daß der „*sperico pomo*“ einzig der absoluten Einheit Gottes gebührt, die niemals differenzlos in einer bestimmten Gestalt von noch so bewundernswerter Schönheit gegenwärtig sein kann. Den Siegespreis würde nur die „*altezza de la sapienza divina*“ verdienen, die nicht nur Weisheit besitzt, sondern in sich zugleich die gesamte „*profondità de la potenza*“ und die „*latitudine de la bontade*“ in einer eminenten Weise verwirklicht. Der eine göttliche Grund alles Seienden enthält in sich die Prinzipien aller in sich mannigfaltigen Realität. Er umfaßt sie aber nicht wie besondere Gestalten, die untereinander im Verhältnis des Gegensatzes stünden, sondern sie bilden dort „*perfezione uguali*“, die nicht durch einen bestimmten Modus eingeschränkt sind³³. In den einzelnen Gestalten der Natur ist ihr göttlicher Grund jedoch immer nur nach Maßgabe ihrer besonderen Formen gegenwärtig. Als absolute Realität ist das Göttliche einer solchen Differenz zwischen individuellen Merkmalen grundsätzlich enthoben³⁴.

In der absoluten Vollkommenheit Gottes fallen die Eigenschaften der Weisheit, Macht und Schönheit, die im Mythos vom Paris-Urteil auf verschiedene Göttergestalten verteilt sind, so intensiv zusammen, daß sie dort jeglichen Unterschied verlieren. Der Paris des Mythos hätte nur dann den Preis der Schönheit mit Recht einer einzigen Göttin überreicht, wenn diese in sich „alle Umstände, Bedingungen und Formen der Schönheit“ ohne jede Einschränkung

³³) Giordano Bruno, *Eroici furori* V 11.

³⁴) Vgl. dazu Giordano Bruno, *De la causa, principio et uno*, V. Zur Interpretation des Begriffs der Einheit bei Bruno vgl. Werner Beierwaltes, *Einleitung zu: Giordano Bruno, Von der Ursache, dem Prinzip und dem Einen*, Hamburg 1977, XXVI ff. und Beierwaltes, *Identität ohne Differenz? Zur Kosmologie und Theologie Giordano Brunos*, in: Ders., *Identität und Differenz* a. a. O. 176–203.

veranschaulicht hätte. Der Paris des Sonetts von L. Tansillo verwirklicht für Bruno eine Einsicht, die bereits den Maler Apelles dazu bewogen hat, seine Idealvorstellung körperlicher Schönheit nicht im Ausgang von einem einzigen Modell, sondern im Blick auf eine Vielfalt schöner weiblicher Gestalten zum Bild werden zu lassen. Tansillos Paris und Apelles haben dabei offensichtlich das Verhältnis von Einheit und Mannigfaltigkeit in der Weise bedacht, wie es tatsächlich den Bezug zwischen dem Grund aller Wirklichkeit und der Fülle seiner sinnenfälligen Erscheinungen reguliert. Bruno kennzeichnet dieses Verhältnis mit Hilfe des von Cusanus übernommenen Begriffspaares von „*implicatio*“ und „*explicatio*“. Danach enthält Gott in „eingefalteter“ Weise alle Prinzipien des Seienden in sich, die dann in der Welt seiner Schöpfung in „ausgefalteter“ Form gegenwärtig sind³⁵.

Bei der Begründung für sein Lob des Paris im Sonett Tansillos spielt Bruno auf eine Anekdote an, die bereits in kunsttheoretischen Schriften der Antike den Gedanken verdeutlicht, daß der wahre Künstler sich bei der Realisierung seiner Bildvorstellungen nicht von den individuellen Gestalten der Natur abhängig machen darf. Diese Anekdote ist dort jedoch in der Regel auf den Maler Zeuxis bezogen³⁶. Sie hat ihre wirkungsgeschichtlich folgenreichste Formulierung bei Cicero gefunden, der im „*prooemium*“ zum 2. Buch seiner Schrift „*De inventione*“ die bei Plinius überlieferte Kurzfassung dieser Geschichte erheblich erweitert. Plinius berichtet, daß Zeuxis für den Tempel der Juno in Agrigent ein Bild der Helena malen sollte. Der Künstler habe zu diesem Zweck eine numerisch nicht differenzierte Anzahl „unbekleideter Jungfrauen“ aus der Stadt seiner Auftraggeber „sorgfältig betrachtet und dann fünf von ihnen ausgewählt, um durch die Malerei das wiederzugeben, was an jeder besonders bewundernswert war“³⁷.

Cicero integriert seine Variante dieser Geschichte in eine umfassende Theorie rhetorischer Darstellung. Bei ihm bekundet Zeuxis, der in diesem Fall für die Bürger von Kroton tätig ist, die Absicht, ein Bild der Helena zu malen, und zwar so, daß das „stumme Bild die vollkommene Schönheit des weiblichen Körpers zum Ausdruck bringt“. Um diese Absicht zu verwirklichen, bedarf Zeuxis des Blicks auf die schönsten unter den „*virgines formosae*“ Krotons, weil anders „die Wahrheit (sc. vollkommener weiblicher Schönheit)“ nicht aus dem Bereich natürlich-lebendiger Gestalten „in ein stummes Bild übertragen werden kann“.

Der intendierte „*transitus*“ zwischen Natur und Kunst würde mißlingen, wenn der Maler lediglich dem Blick sexuellen Begehrens oder voyeuristischer Neugierde folgte, der nach Lukian den mythologischen Paris zu dem Wunsch bewogen hatte, die drei Göttinnen nackt zu sehen. Erforderlich ist vielmehr ein Blick, dessen umfassende „*eligendi potestas*“ zugleich von einem „*pulchritudinis verissimum iudicium*“ kontrolliert wird. Die von Zeuxis bewährte Urteilsfähig-

³⁵) Bruno, *Eroici furori*, wie Anm. 33.

³⁶) Zur antiken Herkunft dieser Anekdote und zu ihrer Präsenz in der Renaissance-Kunsttheorie vgl. Panofsky, *Idea* a. a. O. 7 f., 24 f., 32, 110 und 131.

³⁷) Plinius, *nat. hist.* XXXV 64: „... inspexerit virgines eorum nudas et quinque elegerit, ut quod in quaque laudatissimum fuit, pictura redderet“.

keit ist aber nicht allein das Resultat eines sorgfältigen Vergleichs zwischen empirischen Merkmalen des Schönen, die im Bereich der Natur in individuell modifizierter Weise auf verschiedene Gestalten verteilt sind. Sie ist vielmehr auch die Folge eines untrüglichen Bewußtseins von den komplexen Bezügen der Identität und der Differenz, die den „transitus“ zwischen intelligibler und sinnenfälliger Wirklichkeit bestimmen. Zeuxis realisiert einerseits die Einsicht, daß die vollkommensten Gestalten der individuell belebten Natur etwas zum Ausdruck bringen, das zu Recht mit dem Prädikat des Schönen bedacht wird. Er weiß aber auch, daß das Schöne selber als der Bezugspunkt dieses Prädikats niemals in uneingeschränkter Weise in einem einzigen „exemplum“ der Natur differenzlos präsent sein kann³⁸. Im prüfenden Blick auf die schönsten Jungfrauen Krotons verwirklicht Zeuxis als der bessere Paris die Tugenden der „potestas“ und der „sapientia“, sowie ein „iudicium“ über das Verhältnis der schönen Gestalten zum urbildlichen Grund aller „pulchritudo“. Er vereinigt damit in seiner „ars“ alle Eigenschaften, deren auch der mythologische Paris bedurft hätte, wenn er seinerseits die Konfrontation mit den göttlichen Erscheinungsformen der Weisheit, Macht und Schönheit hätte bestehen wollen.

Für die Wirkungsgeschichte dieser Überlegungen zum apriorischen Grund der künstlerischen Tätigkeit im „pulchritudinis verissimum iudicium“ ist es entscheidend geworden, daß die Rhetorik – ihrerseits die Erbin der Dichtung und der Philosophie – seit dem 15. Jahrhundert als das ausgezeichnete „exemplum“ malerischer Darstellung gilt. In diesem Zusammenhang muß bedacht werden, daß es sich dabei um eine Rhetorik handelt, die bereits bei Cicero die Darstellungsregeln der „scientia picturae“ nachhaltig überbietet. Für Cicero übertrifft der ideale Redner den Maler, weil ihm für seine Kunst wesentlich mehr hervorragende „exempla“ zur Verfügung stehen als z. B. dem Zeuxis, wenn dieser ein vollkommenes Werk seiner Kunst herstellen will. Die „exempla“ des Rhetors sind nämlich nicht an einen individuellen Ort gebunden, den der Maler im Zeitalter eines weitgehenden Verzichts auf das Laster der „technischen Reproduzierbarkeit“ von Kunst, zu einem bestimmten Zeitpunkt betreten und übersehen muß, wenn er das Beste dieser „exempla“ in das stumme Bild seiner „ars“ überführen will. Demgegenüber kann der Redner alle Beispiele sprachlicher Darstellung vom Anfang dieser Kunst bis hin zur Gegenwart kraft seiner „eligendi potestas“ „in einen Ort zusammenführen“ und dann von jedem das übernehmen, was es „auf das vortrefflichste zu lehren scheint“³⁹.

Seneca hat diese Darstellungsregel im berühmten Bienengleichnis des 84. Lucilius-Briefes⁴⁰ dadurch präzisiert, daß er dem Schriftsteller zumutet, alles, was

³⁸) Cicero, *De inventione* II 1,3: „neque enim putavit omnia, quae quaereret ad venustatem, uno se in corpore reperire posse ideo, quod nihil simplici in genere omnibus ex partibus perfectam natura expolivit. itaque, tamquam ceteris non sit habitura quod largiatur, si uni cuncta concesserit, aliud alii commodi aliquo adiuncto incommodo muneratur“. Bei Bellori 4 f. zitiert. Vgl. damit auch das Agucchi-Zitat im vorliegenden Buch S. 11 f. mit Anm. 4.

³⁹) Cicero, *De inventione* II 2, 4–5; vgl. *De oratore* III 126 und Quintilian, *inst. orat.*, I 4,4.

⁴⁰) Für die Bedeutung dieses Gleichnisses in der Literaturtheorie der Renaissance vgl. Jürgen von Stackelberg, *Das Bienengleichnis*. Ein Beitrag zur Geschichte der literarischen „imitatio“, *Roman. Forschungen* 68 (1956), 271–293. Für das Verständnis der „imitatio“ als überbietender „aemulatio“

er an Exemplarischem „bei der Lektüre (sc. vergangener Dichtkunst und Rhetorik) zusammengelesen hat, in ein Ganzes zu bringen“⁴¹. Die Herstellung dieses Ganzen ist eine Leistung des individuellen Stils, der das, was er den als vorbildlich beurteilten „exempla“ entnimmt, „durch eine Art von Mischung“ in etwas verwandelt, was dem „besonderen Charakter“ des aufnehmenden Schriftstellers entspricht. Das, „was immer wir aus verschiedener Lektüre zusammengetragen haben“, müssen wir zwar „trennen“ und „gesondert aufbewahren“, es aber dann durch das eigene „ingenium“ „in einen einzigen Geschmack ... zusammenfließen lassen“. Das Verschiedene, an dem sich das „ingenium“ des Künstlers bei der Vervollkommenung des eigenen Stils orientiert, wird bei diesem Vorgang in seiner ursprünglichen Qualität verändert. Stil meint nämlich nicht die partielle oder die vollständige Summe seiner „exempla“, sondern die Begründung eines „unum quiddam ... ex multis“, das die besonderen Merkmale des Angeeigneten durch eigenes Können überlagert. Nur aufgrund beständiger Anstrengung, die nichts ohne den Rat der Vernunft unternimmt oder unterläßt, bewährt sich der Künstler als „magni vir ingenii“, der „allem, was er einem beliebigen Vorbild entnommen hat, seine eigene Formvorstellung einprägt, so daß jene Vorbilder in einer Einheit zusammentreffen“. Das vollkommene Werk einer Kunst, die sich als zusammenfassende und erhaltende Summe sowie als kreative Erweiterung ihrer eigenen Geschichte versteht, bildet einen „concentus ex dissonis“, der zugleich einen Imperativ für geistiges Leben überhaupt enthält: „Talem animum esse volo: multae in illo artes, multa praecepta sint, multarum aetatum exempla, sed in unum conspirata“⁴².

Auch wenn Seneca die Malerei aus dem Kreis der „artes liberales“ ausgeschlossen hat⁴³, läßt sich seine Theorie der „imitatio“ auf die „scientia picturae“ übertragen, sobald sie sich als Schwesterkunst der Dichtung und der Rhetorik versteht⁴⁴. Für sie wird damit ebenfalls der Impuls bestimmend, alle „exempla“ vollkommenen Könnens aus der Vergangenheit und Gegenwart in Gebilde eigener Kunst zu integrieren. Zu dieser Anstrengung durfte sich die Malerei wiederum durch ein antikes „exemplum“ legitimiert fühlen. Es tritt dann rein hervor, wenn man den satirischen Unterton, in dem es formuliert ist, zu einem „integumentum veritatis“ stilisiert. Gemeint sind zwei Schriften Lukians, die man unter den genannten Voraussetzungen als den antiken Prototyp einer Theorie malerischer Darstellung auffassen darf, die bis hin zu Bellori und Winckelmann den Begriff der Malerei als Darstellung der intelligiblen Idee des Schönen nachhaltig bestimmt hat.

in der Renaissance vgl. Buck, *Dichtungslehren*, a. a. O. 21 f. Dieses Verfahren der „aemulatio“ dient bei einigen Autoren der Renaissance sogar der Annäherung an die platonische Idee des Schönen.

⁴¹) Seneca, *ad Lucilium epistulae morales* 84, 2: „Invicem hoc et illo commeandum est et alterum altero temperandum, ut quicquid lectione collectum est, *stilus redigat in corpus*“ (meine Unterstreichung).

⁴²) Ebd. 4–11.

⁴³) Ebd. 88,18. Dennoch, so Bellori 6, habe Seneca die Fähigkeit des Bildhauers zu einem ästhetisch selbständigen „concipere Deos, et exhibere“ anerkannt. Er dient deshalb auch als Zeuge für die eigene Theorie idealer „imitatio“.

⁴⁴) Vgl. dazu Lee, „*Ut Pictura Poesis*“ a. a. O.

In seinen *Imagines* und in der Schrift *Pro imaginibus* theoretisiert Lukian im Modus satirischer Überspitzung über die bislang thematisierte Methode zur Veranschaulichung vollkommener Schönheit⁴⁵. Wer ein Bild des vollendet Schönen seinen Hörern in überzeugender Weise vor Augen führen will, muß „einige von jenen großen alten Meistern“ herbeirufen, damit sie ihm diese Vorstellung „modellieren helfen“. Die imaginäre Beschwörung der bekanntesten Skulpturen von Praxiteles, Phidias u. a. dient dem Ziel, „aus allen diesen Bildern ... durch schickliche Zusammenfügung ein einziges darzustellen, das von jedem derselben das Auserlesenste haben soll“. Die Gefahr, daß dieser Versuch in einer „mißtönenden“ Addition schöner Einzelteile endet, wird dadurch vermieden, daß der Rhetor seinem Verstand „Vollmacht über diese Bilder“ gewährt. Er kann deshalb nach Belieben „die einzelnen Teile trennen, ... versetzen und dann wieder so passend und symmetrisch zusammensetzen und ineinanderschmelzen, daß die Mannigfaltigkeit der Einheit des Ganzen keinen Schaden tut“⁴⁶. Wer mit einem schönen Bild aber nicht nur sinnenfällige Qualitäten, sondern auch „unsichtbare Dinge“, wie z. B. Tugenden der Seele, „dem Verstande sichtbar machen will“, muß darüber hinaus „sogar die Philosophen zu Hülfe rufen“⁴⁷, weil sie gleichsam ex officio „aus Mangel irdischer ... himmlische Bilder“ zur Verdeutlichung ihrer Lehrmeinungen heranziehen⁴⁸.

Wer seinen Zuhörern eine Vorstellung unendlicher Schönheit glaubhaft vor Augen stellen will, muß sich also an zwei Methoden orientieren, die sowohl für die philosophische Reflexion als auch – nach Lukian⁴⁹ – für die Dichtung Homers konstitutiv sind: 1. an der der diairetischen Methode platonischer Dialektik, die einen gegebenen Sachverhalt von hinreichender Komplexität auf seine Elemente zurückführt und ihn dann begrifflich durch eine kunstgerechte Synthese aus seinen elementaren „Bestandteilen“ wieder „zusammensetzt“⁵⁰, und 2. an der Methode der indirekten Darstellung intelligibler Wesenheiten durch sinnenfällige „Bilder“, die „unsichtbare Dinge ... dem Verstande sichtbar machen“ sollen. Wer sich diese Fähigkeiten der Dichtung und der Philosophie aneignet, kann Gebilde erzeugen, die „alle Werke des Apelles, Parrhasios und Polygnotos“ übertreffen; bestehen sie doch nicht primär aus vergänglichem Material, sondern vornehmlich „aus Gedanken, die uns von den Musen eingegeben werden“, so daß diese Bilder „im schönsten Leibe auch die schönste Seele“ zur Darstellung bringen⁵¹.

Eine ausführliche Behandlung der Wirkungsgeschichte der Konzepte Ciceros, Senecas und Lukians zum Verfahren sprachlicher Darstellung in den

⁴⁵) Der satirische Hintersinn besteht bei Lukian darin, daß sich hinter dem Bild absoluter Schönheit lediglich die Geliebte eines nährisch gewordenen Schöngestes verbirgt.

⁴⁶) Lucianus, *Imagines* 5 (Wieland, a. a. O. Bd. II, 128).

⁴⁷) Ebd. 11 (Wieland, a. a. O. 132).

⁴⁸) Lucianus, *Pro imaginibus* 13 (Wieland, a. a. O. Bd. II 145).

⁴⁹) Ebd. 26 (Wieland, a. a. O. 154) und ebd. 25 (Wieland, a. a. O. 153).

⁵⁰) Zu dieser Form platonischer Dialektik vgl. Julius Stenzel, *Arete und Diairesis*. Studien zur Entwicklung der platonischen Dialektik von Sokrates zu Aristoteles, Darmstadt 1974, 1–122, insbes. 54 ff. und 62 ff.

⁵¹) Lucianus, *Imagines* 12 (Wieland, a. a. O. Bd. II 139).

kunsttheoretischen Abhandlungen um 1600 würde den Rahmen des vorliegenden Buches sprengen. Es ist jedoch sinnvoll, die genannten Reflexionen mit dem spezifischen Stil Annibale Carraccis in Beziehung zu setzen. Sein sogenannter „idealer Stil“ ist bereits von seinen Zeitgenossen ebenso wie später von der kunsthistorischen Forschung als überbietende „imitatio“ der herausragenden „exempla“ des Kunstschönen in Antike und Renaissance gekennzeichnet worden³². Das bereits in Bologna praktizierte Studium der Natur³³ hat in diesem Zusammenhang die Aufgabe, das in der Konkurrenz mit den als vorbildlich beurteilten „exempla“ des Kunstschönen gewonnene „unum ex multis“ zu einer für das wahrnehmende Auge überzeugenden, weil ganz und gar lebendigen Gestalt werden zu lassen³⁴. Carraccis differenzierte Rezeption vergangener Kunst darf deshalb nicht als Ausdruck eines Eklektizismus verstanden werden, der dem Anspruch auf künstlerische Originalität abträglich wäre. Sie ist auch nicht die Konsequenz einer historisierenden oder einer rein akademischen Einstellung zur Kunst, die durch schulmäßige Orientierung an etablierten „exempla“ ihre eigene kreative Schwäche überspielen wollte. Vielmehr dient der Bezug Carraccis auf die Geschichte der Kunst und auf die Natur dazu, den Rückfall der Malerei auf den von Platon kritisierten Stand der unvollkommenen Kunstformen des γένος μιμητικόν³⁵ und des γένος πανταστικόν³⁶ zu verhindern bzw. rückgängig zu machen. Im genuin experimentellen Charakter der Malerei Annibale Carraccis³⁷ zeigt sich deshalb nicht jene Modernität eines Kunstverständnisses, nach Gnudi und Wittkower in einer prinzipiellen Distanz zur Tradition des Kunstschönen bestehen soll. Hier wird im Gegenteil deutlich, daß die nicht nur von sogenannten Literaten formulierte, sondern sicher auch von Carracci selber intendierte Wiederbelebung der Malerei eine Fähigkeit zur Darstellung der Idee des Schönen im Sinne Platons voraussetzt, die sie sich nur in einem zugleich reflexiven und produktiven Bezug auf die vollkommensten „exempla“ des Schönen in der Natur und in der Geschichte der eigenen Kunst zutraut.

³²) Der Form überbietender „imitatio“ hat vor allem Quintilian besondere Aufmerksamkeit gewidmet: *inst. orat.* X 2.

³³) Vgl. dazu Bellori 21 und 105 sowie die Studie von Anton W. A. Boschloo, *Annibale Carracci in Bologna. Visible Reality in Art after the Council of Trent*, Den Haag 1974, passim, insbes. 3 und die bereits erwähnten Arbeiten von Dempsey, *Annibale Carracci and the Beg. of Bar. Style* a. a. O. und *Some Observations* . . . a. a. O., passim.

³⁴) Vgl. dazu die Bemerkungen von Dempsey, *La riforma pittorica dei Carracci*, a. a. O. 240 f. und 245 ff.

³⁵) Vgl. dazu Belloris Kritik an der „imitazione icaistica“ der „naturalisti“, die Caravaggio folgen: „... non si propongono nella mente idea alcuna; copiano i difetti de'corpi, ...“ (Bellori 10, vgl. ebd. 20).

³⁶) Vgl. Bellori 20 für die Kritik an den Manieristen: „... e gli artefici, abbandonando lo studio della natura, viziarono l'arte con la maniera, o vogliamo dire fantastica idea, appoggiata alla pratica e non all' imitazione“. Zur Unterscheidung zwischen den beiden unvollkommenen Gattungen der Kunst vgl. im vorliegenden Buch S. 71 ff.

³⁷) Daß der genuin experimentelle Charakter der Kunst aller drei Carracci schon in Bologna nicht als Ausdruck innerer Unsicherheit zu verstehen ist, sondern als Reaktion auf den geschichtlich erreichten Stand der Kunst, zeigen Boschloo, *Annibale Carracci* . . ., a. a. O., 38 ff., Dempsey, *Annibale Carracci and the Beginning* . . ., a. a. O. und Cammorata, *I Carracci e le Accademie*, a. a. O.

Es ist deshalb keineswegs unangemessen, daß Bellori die Galleria Farnese als das Musterbeispiel einer metaphysisch ambitionierten Malerei versteht, die in der souveränen Urteilskraft des Künstlers fundiert ist⁵⁸. Der Maler vermeidet den Fehler des mythologischen Paris, der das Prädikat des Schönen nur einer einzigen Gestalt zuerkannt hat. Im Gegensatz zu ihm hat Annibale Carracci gewußt, daß das Schöne nur in einer Vielfalt verschiedener Formen lebendig gegenwärtig werden kann⁵⁹. Er hat deshalb die an sich gestaltlose Idee des Schönen in strenger Orientierung an der „decorum“-Regel der antiken Rhetorik durch verschiedene „modi“ so veranschaulicht, daß sie dem Betrachter in lebendiger Differenzierung nach Temperamenten, Geschlechtern, Altersstufen und Charakteren der dargestellten Personen vor Augen steht⁶⁰. Seine „stumme Dichtung“⁶¹ gewinnt dadurch die Qualität einer kosmologisch und metaphysisch legitimierten Kunst. Sie erscheint als angemessene Umsetzung jenes „verissimum pulchritudinis iudicium“, das schon den Maler Zeuxis vor dem Fehler des mythologischen Paris bewahrt hat und das von Cicero als „exemplum“ einer Darstellungskunst herausgestellt wird, die sich auf die gesamte Fülle und auf die höchste Form aller Wirklichkeit in gleicher Weise zu beziehen vermag.

Das Fresko vom Paris-Urteil mag an die „Feinheit des Urteils“ erinnern, die dem Maler aufgetragen ist, wenn er dem Grund alles Schönen als einer „meravigliosa idea“ im Bild zu überzeugender Gestalt verhelfen will⁶². Die vielfältigen Konkretisierungen dieses Gedankens durch detaillierte Einzelbeobachtungen bei Agucchi und Bellori sollten uns daran hindern, in ihrem Begriff der „scientia

⁵⁸) Bellori 8: „eleggere il perfetto conviene all'idea“. Diesem Ziel dient der „studio dell'antiche sculture le più perfette, perche ci guidono alle bellezze emendate della natura“ (ebd. 11); vgl. ebd. 12: „li pittori e gli scultori scegliendo le più eleganti bellezze naturali, perfeziono l'idea, e l'opere loro vengono ad avanzarsi e restar superiori alla natura“.

Die zuvor in diesem Kapitel gegebenen Hinweise auf Cicero können auch die historischen Voraussetzungen verdeutlichen, von denen Belloris Begriff „idea“ abhängig ist. Sie differenzieren damit auch Panofskys These von der Zweideutigkeit des Nachahmungsbegriffs, den Bellori verwendet (Nachahmung der Idee im platonischen oder apriorischen Sinn – Nachahmung einer „idea“, die durch Beobachtung empirischer Gestalten gewonnen wird). Panofsky konfrontiert Bellori mit einer Fragestellung, die der Kantischen Transzendentalphilosophie entnommen ist (vgl. *Idea*, a. a. O. 59 f.). Wenn Cicero und ihm folgend Bellori die Auswahl empirisch schöner Gestalten von einer Idee des Schönen abhängig machen, die im „Geist“ des Künstlers und in seiner Urteilskraft verankert ist, so bedeutet dies keine Subjektivierung des platonischen Begriffs der Idee, sondern eine Empfehlung an den menschlichen Künstler, den Demiurgen im Sinne des „Timaios“ nachzuahmen, der in vorbildlicher Weise die „idea“ seiner Tätigkeit in seiner „mens“ verankert hat. Vgl. dazu Rita degl'Innocenti Pierini, *Cicerone, demiurgo dell'oratore ideale*. Riffessione in margine a „Orator“ 7–10, Studi ital. di filol. class., nuova ser. 51 (1979), 84–102.

⁵⁹) Bellori 8: „Non però noi con Paride nel monte Ida delizioso lodiamo solo Venere molle così a diversi convengono diverse forme, per non essere altro la bellezza, se non quella che fa le cose come sono nella loro propria e perfetta natura; la quale gli ottimi pittori si eleggono contemplando la forma di ciascuno“. Dies ist kein Rückfall in ein empiristisches Verständnis der „imitatio“, sondern eine Konkretisierung des platonischen Gedankens von der Einheit der Idee des Schönen durch die „decorum“-Regel der antiken Rhetorik.

⁶⁰) Vgl. Bellori 8 f. und 64. Quelle dafür ist auch Cicero, *Orator* 70 f., Quintilian, *inst. orat.* XI 1, insbes. 41 f. Zur Präsenz dieser „decorum“-Regel in der Theorie der Malerei seit Alberti vgl. John R. Spencer, *Introduction* to: Leon Battista Alberti, *On Painting*, transl. etc. by J. R. Spencer, New Haven and London 1966, 23 ff., insbes. 26 f., Ders. „*Ut Rhetorica Pictura*“ a. a. O. 38 ff.

⁶¹) Bellori 44.

⁶²) Bellori 12.

pictura“ nur eine unverbindliche Leerformel zu sehen. Sie bleibt für jeden Betrachter aufschlußreich, der verstehen will, mit welchen Mitteln und zu welchem Zweck Annibale Carracci in Zusammenarbeit mit seinen literarischen Beratern jenes „mescolare il diletto col giovamento“ verwirklicht hat, das Bellori als das gemeinsame Merkmal von Malerei und Dichtung herausgestellt hat⁶³.

3. „Sobria ebrietas“

Der Triumphzug von Dionysos und Ariadne

Alle bisherigen Deutungen des zentralen Deckenfreskos der Galerie (Abb. 37) stimmen darin überein, daß in ihm die gedankliche Konzeption des Gesamtprogramms im Sinne einer äußeren Steigerung zusammengefaßt ist. Der dargestellte Mythos gilt seit seiner Präsentation auf antiken Sarkophagen als Bild für die „unio mystica“ der menschlichen Seele mit ihrem himmlischen Bräutigam, die bereits in den Mysterienreligionen der Alten das Ziel des menschlichen Lebens umschreibt¹. In der Renaissance bezeichnet die Vermählung von Dionysos und Ariadne ähnlich wie, um hier lediglich die in der Galleria Farnese präsenten Mythen zu erwähnen, Dianas Liebe zu Endymion, die Liebe des Zeus zu Ganymed oder zu Europa die mystische „mors osculi“, deren Deutung durch Pico della Mirandola, Leone Ebreo, Baldassarre Castiglione, Giordano Bruno und andere, wie Edgar Wind gezeigt hat, dem 15. und 16. Jahrhundert vertraut gewesen ist². Danach wäre der Schlaf Ariadnes auf Naxos, währenddessen sie von ihrem irdischen Bräutigam verlassen und von ihrem himmlischen Gemahl aufgefunden wird³, ein Bild für die vollkommene Seele, die sich „nach der Vereinigung mit Gott sehnt“, von ihm „zum Himmel emporgetragen und durch einen Tod, der der tiefste Schlaf ist, vom Leib befreit wird“⁴.

⁶³) Bellori 65.

¹) Vgl. dazu bereits Richard Reitzenstein, *Die hellenistischen Mysterienreligionen*, Leipzig 1927, insbes. Kap. X (Die Liebesvereinigung mit Gott), 245 ff.

²) Vgl. dazu Wind, *Heidnische Mysterien* 179 ff.

³) Vgl. dazu Nonnos, *Dionysica* 47, 429 ff., insbes. 444 ff.: „Glücklich du, wenn du den schwächeren Bräutigam aufgibst und deine Blicke auf einen Bund mit dem lockenden Bromios richtest! Könntest du höheren Ruhm dir wünschen? Zweierlei winkt dir: Wohnstatt im Himmel, als Schwiegervater der große Kronide“. Bei Nonnos ist der Mythos von Dionysos und Ariadne eingebettet in ein Rivalitätsverhältnis zwischen Dionysos und Perseus, so daß die Vermählung des Dionysos mit Ariadne als Steigerung des Bundes von Perseus und Andromeda erscheint. Diese Rivalität wird zugunsten des Weingottes entschieden. Sie endet mit einer Versöhnung, die Hermes stiftet, der darauf hinweist, daß Perseus und Dionysos von *einem* Vater abstammen (47, 682 f.). Sie werden deshalb beide gemeinsam kultisch verehrt (ebd. 727). Es ist nicht auszuschließen, daß das Motiv der Vermählung von Dionysos und Ariadne von den Konzeptoren des ikonographischen Programms der Galerie auch als Steigerung gegenüber dem Motiv der Verbindung von Perseus und Andromeda empfunden worden ist. In erster Linie amplifiziert das zentrale Deckenfresko das Bild mit dem Seesthiasos der Thetis, insofern diese Titulierung haltbar ist. Die enge Verklammerung zwischen der Vermählung von Thetis und Peleus und derjenigen von Dionysos und Ariadne im *carmen* LXIV Catulls (vgl. insbes. die Verse 50–67 und 249–265) erscheint mir als eine Bekräftigung der Thetis-Titulierung des Freskos von Agostino Carracci.

⁴) Pico della Mirandola, *Conclusiones ... de intelligentia dictorum Zoroastris et expositorum eius Chaldaeorum*, 7, zit. nach Wind, *Heidnische Mysterien* 179, Anm. 5. Bei Pico gilt Orpheus als Gegen-

Pico formuliert im Blick auf das soteriologische Ziel des menschlichen Lebens einen rigorosen Imperativ: „Dedignemur terrestria, caelestia contemnamos, et quicquid mundi est denique posthabentes, ultramundanam curiam eminentissimae divinitati proximam advolemus“⁵. Pico veranschaulicht dieses Postulat in einer für sein Denken bezeichnenden Synthese aus der Konzeption des Aufstiegs der menschlichen Seele zu Gott über die drei Stufen der „purgatio“, „illuminatio“ und „perfectio“ bei Ps.-Dionysius Areopagita und der platonischen Theorie von den vier Stufen des „göttlichen Wahnsinns“, die im „Phaidros“ entfaltet wird⁶. Pico zitiert den christlichen Dionysius, wenn er den Aufstieg der Seele zu Gott als einen Weg beschreibt, der über die „Sitze“ der Engelchöre verläuft, so daß sie auf diesem Wege alle dort in exzellenter Weise verwirklichten „virtutes“ in sich aufnehmen kann. Von den „throni“ übernimmt sie die „firmitas iudicii“, von den Cherubim den „splendor intelligentiae“ und von den Seraphim das himmlische Liebesfeuer („ignis caritatis“)⁷. Sie überwindet auf diese Weise in Analogie zum Pan des Diana-Freskos ihre Tendenz zur „deformitas“, verwandelt sich durch die Sicherheit ihrer Urteilskraft in einen irdischen Merkur, der mit Hilfe seiner Flügel in den Bereich der „mens una ... super omnem mentem“ auffliegen kann, dort vom Feuer der himmlischen Liebe, dem Analogon der Aphrodite Urania bei Platon und Ficino, durchglüht und schließlich mit der „mens divina“ vereinigt wird⁸.

Das Ziel der menschlichen Existenz, der „raptus ad amoris fastigia“, setzt auch bei Pico ethische Qualitäten voraus, die sowohl für die „vita contemplativa“ als auch für die „vita activa“ bestimmend werden sollen⁹. Der Zusammenhang zwischen den Fresken des Gewölbescheitels, in denen diese Qualitäten in den Bildgestalten Pan und Paris so komplex anklingen, daß sie sowohl auf einzelne Fresken der Frieszone als auch auf das Fresko mit Dionysos und Ariadne anspielen, kann also aus der Perspektive der Ausführungen Picos über die Bedingungen des Aufstiegs der menschlichen Seele zu Gott überzeugend nachvollzogen werden.

Im Anschluß an pythagoreische Texte kennzeichnet Pico das Ziel des menschlichen Lebens als die Begründung eines kontinuierlich gesteigerten Freundschafts- und Liebesverhältnisses mit Gott¹⁰. Die Seele, die sich von allem

bild zur gelungenen „mors osculi“, weil er nicht bereit war zu sterben, um mit Eurydike im Hades vereint zu sein. „Aus diesem Grund konnte er nicht zur wahren Eurydike gelangen, sondern er erblickte nur einen Schatten oder ein Gespenst“ (Pico, *Commento ... Garin* 554 f., zit. bei Wind, *Heidnische Mysterien* 182). Kann diese Bedeutung auf den Tondo von Orpheus und Eurydike bezogen werden? (Abb. 25). Vgl. dazu hier S. 109.

⁵) *De dignitate* 32: „Verachten wir das Irdische und das Himmlische (= alles, was zum translunaren Bereich des Weltalls gehört). Und wenn wir alles, was zur Welt gehört, hintangestellt haben, fliegen wir empor zur jenseitigen Halle, die der allererhabensten Gottheit am nächsten ist.“

⁶) Vorbild für diese Parallelisierung ist Ficinos Kommentar zu den Schriften des Ps.-Dionysius Areopagita, des „christlichen Dionysos“: *Opera* II 1013 (in: *Dionysium Areopagitam*).

⁷) *De dignitate*, 34.

⁸) Ebd. 40.

⁹) Ebd. 34 ff. Der Begriff „fastigium“ impliziert eine raumhafte Bedeutung: „Steigung, Dach, Höhepunkt“.

¹⁰) Ebd. 40. Vgl. dazu Iamblichus, *De vita pythagorica*, XXXIII 242.

„Schmutz“ der sub- und der translunaren Welt gereinigt hat („purgatio“), trägt den „Schmuck“ philosophischen und den „Kranz“ theologischen Wissens („illuminatio“). Sie darf nunmehr Gott „gekleidet wie in einer Hochzeitstoga ... als ihren Bräutigam“ erwarten. In dieser Erwartung muß sie „sich selbst vergessen“ und als empirische Person „sterben“. Ihr „Tod“ eröffnet ihr jedoch die „Fülle“ des göttlichen Lebens, in das sie von ihrem himmlischen Bräutigam eingeweiht wird („perfectio“)¹¹.

Die „unio mystica“ der Seele mit Gott wird bei Pico auch in Anknüpfung an die Auffassung der antiken Mysterienreligionen erläutert, nach der das Ziel des menschlichen Lebens in einer vollständigen „rerum divinarum ... inspectio“ besteht. Im Blick auf die „arcana mysteria“ Gottes wird der Mensch bereits „während seines Erdenlebens“ zu einem „Gast der Götter“. In der Antizipation seiner endgültigen Vereinigung mit Gott ist der Eingeweihte vom „Nektar der Ewigkeit trunken“¹². Er gerät in diesen Zustand durch den „furor divinus“, dessen Wirkungen bereits in Ficinos Kommentar zum platonischen „Symposion“ beschrieben werden. Danach soll der poetische „Wahnsinn“, der bei Platon durch die Musen repräsentiert wird, die vernünftigen „Teile“ der Seele, die durch die Vorherrschaft blinder Affekte „eingeschlafen“ sind, „durch die Klänge der Musik ermuntern“. Musik kann durch die Wahl der richtigen Tonart und durch ihre rhythmische Ordnung „die erregten Teile der Seele durch harmonischen Liebreiz besänftigen und die Dissonanz der mit sich selbst zerfallenen Seele durch den harmonischen Einklang des Verschiedenen aussöhnen“. Unter Führung des durch Dionysos verkörperten „furor“ wird die so geordnete Seele bei Ficino auf das Prinzip der göttlichen Einheit zurückgeführt. Vermittelt über das Einheitsprinzip der göttlichen Vernunft, das in Apoll repräsentiert ist, und durch die Liebesmacht der himmlischen Aphrodite wird sie in die göttliche Einheit integriert, so daß auch sie allen Formen in sich mannigfaltiger Einheit überlegen ist¹³.

Pico stellt die Wirkungen des Enthusiasmus so dar, daß dem durch Dionysos verbildlichten „furor“ eine Schlüsselfunktion beim Aufstieg der Seele zu Gott zukommt. Dionysos setzt zum einen das Werk der Musen fort und führt sie dann unmittelbar in die apollinische und in die aphroditische Form des „göttlichen Wahnsinns“ ein. Wenn „die Ethik dafür gesorgt hat, daß die Kräfte der Affekte sich dem Gang der Melodie harmonisch einfügen, und die Dialektik dafür, daß auch die Bewegungen des Verstandes richtig Takt halten, werden wir, vom Anruf der Musen verzückt, in vollen Zügen die himmlische Symphonie genießen“¹⁴. Als „Herr der Musen“¹⁵ wird uns dann Bacchus „in den sichtbaren

¹¹) *De dignitate* 42.

¹²) Ebd. 44. Vgl. damit Ficinos Beschreibung des „furor“, der die von Dionysos berauschten Seelen in diesen Gott selber verwandelt, „wobei sie durch einen erneuten Schluck Nektars in unvorstellbarer Lust wie trunken umhertaumeln“ (*Opera* II 1013, in *Dionysium Areopagitam*).

¹³) Ficino *A VII* 14, 258 ff.

¹⁴) Die Fähigkeit zur Wahrnehmung der Sphärenmusik im Sinne des Pythagoreismus resultiert für Ficino aus der Wiedervereinigung der menschlichen Seele mit ihrem himmlischen Ursprung: *A V* 13, 198.

¹⁵) Vgl. Wünd, *Heidn. Mysterien* 322 f. Bei Ficino ist Dionysos der „Führer der Nymphen“. Er

Mysterien der Natur das Unsichtbare der Gottheit zeigen“. „Er wird uns trunken machen mit der Fülle dessen, was Gottes Haus zu bieten hat. Dort wird uns... die heilige Theologie entgegentreten, um uns mit doppelter Verzückung zu begeistern: Von ihrer alles überragenden Warte aus werden wir als apollinische Seher Gegenwart, Zukunft und Vergangenheit an der unteilbaren Ewigkeit messen und wir sehen als geflügelte Liebende die Schönheit in ihrer Ursprünglichkeit. Endlich werden wir, von unaussprechlicher Liebe durchzuckt und von seraphischer Glut begeistert, der Gottheit voll, so daß wir nicht mehr wir selber sind, sondern derjenige, der uns geschaffen hat¹⁶.“

Die mystische Sprache Picos mag dem heutigen Leser nur schwer nachvollziehbar sein. Sie enthielt für ihre zeitgenössischen Leser jedoch vertraute „integumenta“, die sie als Andeutungen für einen Vorgang verstehen konnten, der sich einer adäquaten Darstellung durch Worte oder Bilder entzieht. Aber auch eine historisch distanzierte Aufmerksamkeit auf die von Ficino und Pico verwendeten Metaphern versetzt den Betrachter des Freskos vom Triumph des Dionysos und der Ariadne in die Lage, einzelne seiner Elemente im Blick auf die herangezogenen Texte der Florentiner Platoniker als bedeutungstragende Zeichen zu verstehen. Der Tanz der Bacchen wird auf diese Weise zum Zeichen für die Bändigung der Affekte durch die Ethik und für die Reinigung des Verstandes durch die Kunst der Dialektik. Pico erwähnt ausdrücklich, daß Bacchus der Herr der Musen ist. Er repräsentiert im Florentiner Platonismus die Weisheit der Philosophie, d. h. die Fähigkeit, in den sichtbaren und begrifflich definierbaren Gestalten der Natur Zeichen für die Wirksamkeit ihres intelligiblen Grundes zu erkennen. Aus dem Horizont dieses Gedankens mag auch verständlich werden, warum der Dionysos auf dem Fresko Carraccis keineswegs wie etwa auf Tizians gleichnamigen Bild für Alfonso I. d'Este (Abb. 58) als ein im Wahnsinn rasender, sondern als ein durch Vernunft beherrschter Gott erscheint¹⁷. Aus Carraccis Vorstudien läßt sich ablesen, daß Dionysos auch in der Galleria Farnese ursprünglich im Zustand exaltierten Rausches dargestellt werden sollte oder daß der Maler fast reflexartig bei der Benennung dieses Sujets an ein mit Tizian vergleichbares Bildmotiv gedacht hat¹⁸. Der Gott erscheint aber in der Galerie so, daß ihm fast die Würde eines römischen Trium-

steigert damit die Rolle Pans (vgl. hier S. 158, Anm. 13 und Allen, *The Platonism...* a. a. O. 31). Vielleicht erhellt die Einheit zwischen den Fresken im Gewölbescheitel auch aus dieser Perspektive.

¹⁶) *De dignitate* 44 f. übers. nach Hans H. Reich.

¹⁷) Dieses Bild befindet sich heute in der Londoner National Gallery. Ursprünglich gehörte es zur Ausstattung des Camerino di Alabastro im Schloß von Ferrara. Dort ist die erste Blickbegegnung von Dionysos und Ariadne dargestellt. Zur neuplatonischen Deutung auch dieses Bildes vgl. Edgar Wind, *Bellini's Feast of the Gods*, a. a. O. 56 ff. Mit Chastel ist anzunehmen, daß Annibale Carracci Tizians Bild in Rom gesehen hat. Es ist 1598 von den Aldobrandini, die in engem Kontakt mit den Farnese standen, aus dem Besitz der Familie Este erworben und mit den übrigen Bildern für den Camerino di Alabastro nach Rom gebracht worden. Vgl. André Chastel, *La Galleria Farnese*, in: *Gli amori degli dei*, a. a. O. 18.

¹⁸) Vgl. mit Abb. 37 und 58 die Vorstudien der Abb. 42–43. Auf Abb. 46 ist die endgültige Körperhaltung des Dionysos zu erkennen. Daß dem Dionysos-Ariadne-Fresko ursprünglich eine weniger zentrale Stelle in der Galerie zugedacht war, zeigen die Vorstudien der Abb. 44. Vgl. dazu Martin 120.

phators zukommt¹⁹, der keineswegs den Eindruck lasziver Unbeherrschtheit vermittelt, den der Betrachter bei der Darstellung des siegreich aus Indien zurückkehrenden Weingottes erwarten mag.

In diesem Zusammenhang sind auch einige Besonderheiten zu bedenken, die Dempsey an der Darstellung des Dionysos in der Galleria Farnese aufgefallen sind. Er notiert die „glasigen Augen“ des Gottes und eine merkwürdige Schwäche seiner Arme, die offensichtlich von einem Satyrn gestützt werden müssen. Diese Bildmotive weichen ebenso wie die Nacktheit des Gottes vom ikonographischen Typus des Triumphators ab. Dempsey bezieht seine Beobachtungen auf den Zustand der Trunkenheit, in dem sich der im Weinrausch befangene Gott befinden soll²⁰. Näher liegt die Vermutung, daß Dionysos, dessen Zug mit Bacchanten ja von der antiken Sarkophagplastik abgeleitet ist, dem Betrachter des Freskos auch als Todesgott vor Augen treten sollte²¹. Dazu paßt es, daß die philosophische Weisheit, die Dionysos bei Ficino und Pico verkörpert, von Platon als „ars moriendi“ definiert worden ist²². Der Mythos von seinem Zerrissenwerden und von seiner Wiedergeburt wird von Pico als Bild für die Tätigkeit der Philosophie verstanden, die als „ars dividendi et resolvendi“ am Tod und an der Wiedergeburt des Dionysos Anteil nimmt²³. Sie bedeutet damit als menschliche Kunst ein Analogon zur „ars dividendi et uniendi“ des göttlichen Welterschöpfers²⁴, an der auch die „scientia picturac“ im Sinne Agucchis und Belloris intensiv partizipiert.

Ursprünglich sollte in der Galerie nicht der Triumph Ariadnes mit ihrem himmlischen Bräutigam, sondern ihre Auffindung durch Dionysos dargestellt werden (Abb. 42–44 und 37). Dieser Plan ist in der Endfassung des Freskos nicht vollständig aufgegeben worden. Die schlafende Ariadne erscheint vielmehr in der Gestalt der am rechten Bildrand gelagerten Repoussoir-Figur. In ihrem Erwachen erinnert sie an den Gedanken von der Wiederbelebung der vernünftigen, in der „vita voluptuosa“ „eingeschlafenen Teile“ der Seele, die durch die Klänge der Musik geweckt und durch die in ihnen präsenste Form in Ordnung gebracht wird. Ariadnes Blick auf Silen²⁵ könnte andeuten, daß ihr die Weisheit aufgeht, die der ehemalige Erzieher des Dionysos in dem Satz zum Ausdruck gebracht hat, daß der Tod besser sei als das Leben²⁶. Auch dieser Satz

¹⁹) Zu diesem Motiv sowie zu der Absicht, im abschließenden Fresko der Galerie auch den militärischen Ruhm des Herzogs Alessandro Farnese glorifizieren zu lassen, vgl. Martin 125 f. und Marzik, a. a. O. 205 ff.

²⁰) Dempsey, „*Et nos cedamus amori*“, a. a. O. 370.

²¹) Zu diesem Motiv vgl. Wind, *Heidnische Mysterien* 205 ff. Auch Amor ist ein Todesgott, ebd. 177 ff.

²²) Plato, *Phaedo* 67 c: „In der Tat ... trachten die richtig Philosophierenden danach zu sterben, und tot zu sein ist ihnen unter allen Menschen am wenigsten furchtbar.“

²³) *De dignitate* 38. Dort bezogen auf Osiris, das ägyptische Pendant des Dionysos.

²⁴) Ficino, in *Phil.* 261, vgl. ebd. 433 ff.

²⁵) Der trunksene Silen gilt im Mythos als Lehrer des Knaben Dionysos. Zur ikonographischen Herkunft dieses Motivs vgl. Calvesi, *Note ai Carracci* a. a. O. 272. Zu seiner literarischen Herkunft aus dem corpus der orphischen Hymnen etc. vgl. Marzik, a. a. O. 204, Anm. 65. Dort auch zur Präsenz dieses Motivs bei Cartari.

²⁶) Vgl. zu dieser Weisheit des Silen: Aristoteles, *fig.* 44 (ed. Rose, Lipsiae 1886) = Plutarch, *Moralia* 115/B–E (*Consol. ad Apoll.*); aufgenommen bei Cicero, *Tusc.* I, 114.

wäre als Hinweis auf die „mors osculi“ als einer Voraussetzung für die „unio mystica“ der in Ariadne repräsentierten Seele mit Gott zu verstehen.

Da Ariadne auf dem abschließenden Fresko der Galerie zweimal dargestellt ist, kann sie einerseits den Beginn und die Voraussetzung, andererseits aber auch die Vollendung einer Bewegung der menschlichen Seele andeuten, die ihr Ziel in der wechselseitigen Durchdringung von „amor humanus“ und „amor divinus“ findet. Als Gemahlin des Dionysos erscheint Ariadne als eine Gestalt, die den Zustand des Schlags endgültig überwunden hat und nunmehr aus dem Prinzip göttlicher Weisheit und Schönheit lebendig ist. In ihrer erhabenen Rolle als göttlicher Braut ist sie ein Bild für die entfaltete „Fruchtbarkeit der menschlichen Seele“, in der „das ewige Licht der Gottheit erstrahlt“. In der Vollendung des „amor humanus“ durch das Feuer der göttlichen Liebe leuchtet sie selber „im Funkenglanz der Ideen“²⁷. Sie wird deshalb zu Recht mit einer sternentflammenden Krone ausgezeichnet, die bereits bei Ovid als Zeichen ihrer Vergöttlichung gilt²⁸.

Auch die zweite Repoussoir-Figur unterstreicht die dem Fresko unterstellte Aussageabsicht. Es handelt sich hier um den Gott Pan, der im Gewölbescheitel schon durch das Bild von seinem Opfer an Diana präsent ist (Abb. 35)²⁹. Im Blick auf das Mysterium, das der Triumph von Dionysos und Ariadne andeutet, erscheint Pan, das Symbol der in sich ambivalenten Kräfte der Natur, im Zustand intensiver Orientierung an göttlicher Schönheit und Vollkommenheit. Er ist hier vollständig vom kreativen Prinzip des „amor divinus“ durchdrungen, das er durch seine eigene dionysischen Kräfte stellvertretend für Merkur in der sublunaren Welt gegenwärtig macht.

Der ethische Aspekt des Gedankens einer vom Göttlichen gebändigten Natur scheint in der Geste angedeutet zu sein, mit der einer der kleinen Satyrn in das Nackenhaar der beiden Ziegen vor dem Triumphwagen Ariadnes greift. Sein bändigender und lenkender Griff erinnert an denjenigen der Pallas Athene, mit dem sie auf einem Bild Botticellis den Kentauren besänftigt, der ebenfalls die Natur im Zustand der Ambivalenz repräsentiert³⁰. Diese Bildelemente verweisen also weniger auf den pejorativen Charakter des „amor ferinus“ oder auf eine irdische Liebe, die als Defekt aufzufassen wäre, sondern sie verdeutlichen die Wirkung des „amor divinus“ in den Bereichen der Natur und des menschlichen Handelns.

Alles bislang Thematisierte ist in Bildformen integriert, die statt einer Besänftigung eher die Entfesselung energetischer Bewegungsimpulse und Affekte veranschaulichen. Zu denken ist an die exaltierten Flugbewegungen des den Zug des Dionysos begleitenden „comitatus amorum“, der ein Motiv aus dem See-thiasos der Thetis aufnimmt (Abb. 30). Gemeint ist ferner der „thiasus Saty-

²⁷) Ficino, .I VI 13, 229.

²⁸) Zur Krone Ariadnes: Ovid, *Fasti* III, 513 ff. Dazu bereits Martin 122 mit dem Hinweis auf Ovid, *Ars am.* I 525 f. als Parallele.

²⁹) Vgl. dazu bereits Martin 124.

³⁰) Vgl. dazu Gombrich, *Botticelli's Mythologies*, a. a. O. 69 ff. mit Abb. 52.

rum³¹, vor allem aber der ekstatische Tanz des Satyrn und der Mänade in der Mitte des Bildes, zu dem „des Tamburins Töne“, der „Zimbeln Stimme“, das „mächtige Dröhnen des phrygischen Hornes“ und „das barbarische Lied der lydischen Flöte“ aufspielen³². Zu erwähnen sind schließlich die „in Körben getragenen“ Symbole der „obscura orgia“ des Bacchus, deren Sinn vom „profanum vulgus“ niemals ergründet werden kann³³, und endlich die „praevia turba dei“: „der trunkene Alte, Silen, der kaum auf dem krummen Rücken des Eselchens sitzt“³⁴.

Bellori hat diese Motive aus Catull und Ovid in seine Deutung des Freskos von Carracci aufgenommen. Für ihn evoziert der „coro nuzziale“ aber nur Erinnerungen an orgiastische Musik- und Tanzfeste unheiligen Inhalts. Bellori übersieht die Ambivalenz der im Bild dargestellten Kräfte, die sich nur in einem gesteigerten, den Bereich durchschnittlicher Vernünftigkeit negierenden Affekt äußern können. Platon, aber auch seinen Anhängern in der Spätantike und in der Renaissance war jedoch bewußt, daß Verhaltensformen, die aus der Macht des Enthusiasmus entstehen, nach außen hin Handlungen ähnlich sind, in denen sich lediglich ungebändigte Triebimpulse austoben. Es ist deshalb nur schwer zu entscheiden, ob das exaltierte Verhalten eines Menschen auf einem „nexus ... ad divinam pulchritudinem“ oder auf dem Affekt sinnlichen Begehrens beruht³⁵. Jeder Rasende hat den schützenden Bereich menschlicher Mittelmäßigkeit definitiv verlassen, so daß die von ihm verwirklichte Bewegung entweder in einem Abstieg zum „sommio male“ oder in einem Aufschwung zum „sommio bene“ endet³⁶. Jede „mentis alienatio“³⁷, die sich im übermäßigen Lachen, Singen und Tanzen äußert, kann auf dem krankhaften Exzeß eines sanguinisch disponierten Temperaments oder auf einer Erleuchtung durch das Feuer der göttlichen Liebe beruhen³⁸. In der Vollendung seines Lebens kehrt der Mensch offensichtlich zu den Affekten zurück, die an seinem Anfang stehen. Nur kommt ihnen jetzt eine andere Bedeutung zu, weil sie nicht mehr einem Impuls der ungeformten Natur gehorchen, sondern einer erotischen Kraft, die aus der Energie des „amor divinus“ hervorgeht.

³¹) Catull, *carmen* LXIV, 252.

³²) Ebd. 261 ff. Zur Bedeutung der phrygischen Harmonie als Evokation des Enthusiasmus und der Ekstase vgl. Proclus, in *Remp.*, I 62, 7 ff. und ebd. 62, 21.

³³) Catull, a. a. O. 254 ff.

³⁴) Ovid, *Ars amatoria* I 543 f.

³⁵) Ficino, *A VIII* 15, 261.

³⁶) Ebd., S. 267 = Prooemium zur ersten Übersetzung des Symposion-Kommentars ins Italienische (gedruckt, Firenze 1594).

³⁷) So Ficinos Übersetzung des platonischen Begriffs der *μανία* in *A VII*, 3, 245; vgl. Plato, *Phaedr.* 265a: „Und vom Wahnsinn gebe es zwei Arten, die eine aus menschlicher Krankheit, die andere aus göttlicher Aufhebung des gewöhnlichen ordentlichen Zustandes“.

³⁸) Ficino wie Anm. 37. Zur Ambivalenz bacchantischen Taumels bei Pico vgl. *De dignitate* 36. Zur Zweideutigkeit von „ebrietas“ bei Ps.-Dionysius Areopagita vgl. *epistula IX*, PG 3, 111 C. Sie kann eine „immodica repletio“ mit Affekten bezeichnen, die Geist und Sinne ruiniert, aber auch eine „plenissima bonorum omnium immensitas“, die alle Vorstellungskraft der „intelligendi ratio“ übertrifft, weil sie aus einem unmittelbaren Bezug zur „Dei praeexcellencia“ hervorgeht. Zur „ebrietas“ als Folge göttlicher Gnade im *Ovide moralisé* und bei Ripa vgl. *Martin* 123. Zur Herkunft der Doppeldeutigkeit von „Trunkenheit“ aus der Sprache antiker Religiosität vgl. Hans Lewy, „*Sobria ebrietas*“. Untersuchungen zur Geschichte der antiken Mystik, Halle 1929.

In der Nachfolge Platons hat Ficino auf die Zweideutigkeit gesteigerten Lebens ausdrücklich reflektiert. Er distanziert sich von der stoischen Maxime, nach der die Affekte, weil sie im ungebändigten Zustand ein pathologisches Verhalten hervorrufen, nicht etwa kontrolliert, sondern vollständig ausgerottet werden sollen³⁹. In der Orientierung an Ficino empfiehlt auch Castiglione dem „cortegiano“ keineswegs die risikolose und stets eindeutige Mittelmäßigkeit eines durchschnittlich vernünftigen oder bürgerlich unauffälligen Lebens. Weil er mit Platon der methodisch auf sich selbst fixierten Rationalität diskursiver Vernünftigkeit ebenso mißtraut wie den Ergebnissen einer entfesselten „battaglia del piacere e del dolore“ gegen die Vernunft⁴⁰, hält er es für unangemessen, die Schuld für das Scheitern des menschlichen Lebens ausschließlich der Triebkraft affektiver Regungen anzulasten. Er betont vielmehr, daß „tugendhaftes“ Verhalten einen affektiven Impuls voraussetzt, so daß dieser auch das höchste Ziel der „vita activa“ befördern kann⁴¹. Nur aus der Energie einer „virtù eroica“ kann der Mensch die „termini della umanità“ überschreiten und als „semideo“ das Ideal gottähnlicher Vollkommenheit verwirklichen⁴².

Eines analogen Impulses bedarf die „virtù intellectiva“, wenn sie ihr Ziel einer Annäherung an das intelligible Prinzip aller Wirklichkeit im „amor divinus“ erreichen will⁴³. Auch wenn es normalerweise ausgeschlossen zu sein scheint, daß „Liebe und Vernunft“ sich miteinander verbinden⁴⁴, insistiert Castiglione in der Nachfolge Ficanos auf dem Gedanken, daß nur der vollkommen werden kann, der „gleichsam trunken“ wird und „außer sich gerät“, weil er sich „an den heiligsten Feuern der göttlichen Liebe“ entzündet hat⁴⁵. Nicht in der Auslöschung jenes energetischen Substrats, daß dem affektiv lustbetonten Leben zugrundeliegt, sondern in seiner Intensivierung und Steuerung durch den Bezug auf die göttliche Liebe gerät „das weite Meer der einen göttlichen Schönheit“ in das Blickfeld des Menschen, der bei seinem Anblick eine „Glückseligkeit“ empfindet, „die für die Sinne unfaßbar ist“⁴⁶.

Die inhaltliche Ambivalenz der durch Liebe gesteigerten Affekte, die sich der Zuordnung zu den eindeutigen Verhaltensmodi der Ruhe und der Bewegung entziehen, ihr Changieren zwischen den Gegensätzen von Lust und Vernunft, ja von Tod und Leben, wird in Carraccis Fresko nicht nur an einzelnen Bildmotiven erkennbar, sondern auch an seiner kompositorischen Gesamtstruktur. Alle in der Orientierung an vorbildlichen „exempla“ der Antike und der Renaissance gewonnenen Bildmotive⁴⁷ sind in ein Gesamtgefüge integriert, das mit

³⁹) Zu diesem rigoristischen Konzept der stoischen Ethik vgl. die Fülle der Belege in SVF III, Nr. 443–455.

⁴⁰) Castiglione, *Il libro del Cortegiano* IV 15.

⁴¹) Ebd. IV 18.

⁴²) Ebd. IV 22. Vgl. zur Herkunft dieses Motivs aus dem Florentiner Platonismus im vorliegenden Buch S. 84.

⁴³) Ebd. IV 29.

⁴⁴) Ebd. IV 60.

⁴⁵) Ebd. IV 63.

⁴⁶) Ebd. IV 68. Zu Castigliones Beziehung zur Liebesphilosophie Ficanos vgl. Nelson, *The Renaissance Philosophy of Love*, a. a. O. 75 ff.

⁴⁷) Vgl. dazu Martin 119 f.

J. R. Martin in einer dreifachen Weise gelesen werden kann⁴⁸. Es läßt sich verstehen 1. als eine friesähnliche Prozession, die auf eine dreidimensional veranschaulichte Bühne verlegt ist und die nicht zuletzt durch die Einfügung zweier Repoussoir-Figuren plastisch-räumliche Kontur gewinnt; 2. als Addition zweier analog strukturierter Bildhälften, die durch das in der Mitte des Bildes tanzende Paar zusammengehalten werden; und 3. als ein monumentales Gesamtgebilde, das durch eine dynamische Bewegung belebt zu sein scheint. Von der linken Repoussoir-Figur ausgehend erstreckt sich eine ununterbrochene Linie, die sich über die Hauptfiguren Dionysos und Ariadne bis zum tanzenden Paar in der Mitte des Bildes fortsetzt und dann von einem Bogen weitergeführt wird, der von diesem Paar über die „*praevia turba dei*“ bis zur erwachenden Ariadne verläuft. Die raumschaffende Bewegung dieser Linie wird durch die Gestaltung der Bildmitte unterstützt. Hier werden Vorder- und Hintergrund zu einem Maximum an Distanz auseinandergespannt, weil sich das Fresko an dieser Stelle in eine weite Landschaft auszudehnen scheint⁴⁹. Die homogene Gesamtlinie des Bildes erleidet an dieser Stelle eine Zäsur, die jedoch ihre verbindende Kraft nicht aufhebt, weil sie durch das tanzende Mänadenpaar gleichsam überspielt wird. Ihr korrespondiert zudem die Bewegung, die vom Flug des „*comitatus amorum*“ gebildet wird. Die komplexe Kompositionsstruktur des Bildes kann sicher auch inhaltlich auf die Lehre bezogen werden, die es veranschaulichen soll, nämlich auf den Gedanken, daß „*amor*“ als der Grund der Welt durch die Fähigkeit zu einer aspektreichen Vermittlung von Gegensätzen ausgezeichnet ist. Die Synthese aus Symmetrie und Bewegung, aus Rationalität und Lebendigkeit, aus Voran- und Zurückschreiten, die „*amor*“ im Kosmos herstellt, scheint nicht nur im Inhalt, sondern auch in der „*forma*“ des Freskos von Dionysos und Ariadne gegenwärtig zu sein.

⁴⁸) Zum Folgenden *Martin* 118.

⁴⁹) Vgl. dazu *Bellori* 51: „Fra 'l coro di Bacco e di Sileno, là dove le tigri e le capre sono legate all'uno e l'altro carro di Bacco e di Arianna, resta sopra una veduta in lontananza e s'apre, senza distaccarsi il componimento, interponendosi alquanto più in dentro un fauno ed una baccante“.

XI. DER FRESKENZYKLUS DER GALLERIA FARNESE ALS LOBREDE AUF DIE VOLLENDETE „ARS AMANDI“ UND ALS ÄQUIVALENT ZUM PRINZIP KOSMOLOGISCHER RATIONALITÄT

Die Fresken der Galleria Farnese entfalten eine Lobrede auf eine „ars amandi“, die aus der gedanklich nachvollzogenen und zu dauerhaftem Habitus verfestigten *συμπάθεια* („affinitas“) mit dem „*terras ac pelagus regens et caelo imperitans amor*“ im Sinne antiker und christlicher Kosmologie hervorgeht¹. Sie ist, unter sorgfältiger Beachtung der Regeln für die Transposition einer „*quaestio finita*“ (Lob des Hauses Farnese) in eine „*quaestio infinita*“ (Lob Amors als einer alles umfassenden Lebensmacht), im Sinne einer architektonisch und rhetorisch kunstgerecht angelegten Steigerung aufgebaut. Sie hat die Tugenden der Tapferkeit, des Maßes, der Gerechtigkeit und der Liebe, die mit konkreten Ansprüchen individuell identifizierbarer Mitglieder des Hauses Farnese verbunden sind, zu ihrem Fundament. Die Seitenwände veranschaulichen mythologische Handlungen, in denen die genannten Tugenden lebendig werden. Dabei wird schon in den Fresken der Wandzone unterhalb des Wölbungsansatzes der Gedanke angedeutet, daß Tugend zwar energisches und entschlossenes Handeln (vgl. Herkules im Kampf mit dem Drachen Ladon, Abb. 11), aber ebenso eine grundsätzliche Offenheit für die Stimme der göttlichen Vernunft (vgl. Prometheus folgt dem Rat Minervas, Abb. 10) sowie eine ausgeprägte Sensibilität für die richtige Einschätzung des eigenen Könnens voraussetzt (vgl. Dädalus und Ikarus, Abb. 13). Andere Fresken wie die Befreiung des Prometheus durch Herkules (Abb. 12) oder die Versöhnung zwischen Merkur und Apoll (Abb. 16) veranschaulichen den Gedanken der Einheit von „*vita activa*“ und „*vita contemplativa*“, während die Callisto-Szenen auf die Kunst als eine riskante, nicht immer gewürdigte, aber im Entscheidenden göttlicher Anerkennung würdige Tätigkeit hinweisen mögen (Abb. 14 und 15). Auch wenn man nicht sämtliche Motive und Aussageabsichten der Wandfresken mit letzter Sicherheit deuten kann², ist ihr Gesamtsinn nicht so strittig, daß es notwendig wäre, die in ihnen

¹) Boethius, *De consolatione philosophiae*, II pr. VIII, 14 f. Ich erwähne Boethius, weil sein Denken ein wichtiges Verbindungsglied zwischen antikem Platonismus und der Philosophie der Liebe darstellt, die uns im Neuplatonismus eines Marsilio Ficino begegnet. Zur Bedeutung von „amor“ bei Boethius vgl. Cornelia J. de Vogel, „*Amor quo caelum regitur*“ (zu Boethius, *Consolatio Philosophiae* II, m. 8), in: *Vivarium* 1 (1963), 1–34, Dies., *Amor quo coelum regitur: Quel amour et quel dieu?*, *Atti del Congresso Internazionale di Studi Boeziani*, Rom 1981, 193–200, und die Hinweise von Werner Beierwaltes, *Trost im Begriff. Zu Boethius' Hymnus „O qui perpetua mundum ratione gubernas“*, in: *Ders., Denken des Einen* a. a. O., 319–336.

²) Die Fresken der Wände sollen hier nicht im einzelnen interpretiert werden. Iris Marzik hat ihnen einen ausschließlich politischen Sinn unterstellt. Ihr Bedürfnis nach Eindeutigkeit geht nach meinem Empfinden zu weit, wenn sie in sich vieldeutige Szenen des Mythos primär als Hinweise auf bestimmte Handlungen und Ansprüche von Mitgliedern des Hauses Farnese bewertet (vgl. a. a. O.,

anklingende Rede aus dem Gesamtkonzept für die Ausstattung der Galleria Farnese auszuklammern. Wichtige Bildmotive der Wände (Perseus, Herkules, Merkur, Minerva) stellen außerdem eine enge Verbindung zum Programm für den Camerino Farnese her (vgl. Abb. 21–22, 11–12, 16, 10, 48–51).

Beim Fortschreiten in den Bereich oberhalb der Kranzleiste wird der Preis auf die Macht Amors durch das Lob mythischer Personen vergegenwärtigt, die sich an der als richtig beurteilten „ars amandi“ in einmaliger Weise orientiert (Perseus), ihre Regeln entdeckt (Endymion), sie verehrt und vorbildlich verwirklicht (Herkules, Omphale, Pan) oder gar begründet haben (Jupiter–Juno, Venus). Ihr Lob wird kunstgerecht durch den Tadel solcher Personen unterbrochen, die wie Polyphem oder Cephalus zur Erkenntnis der wahren Liebeskunst unfähig gewesen sind. Dies geschieht nicht nur en passant, sondern in großformatigen Bildern, die, weil sie bis weit in die Gewölbezone hineinragen, als konstitutive Bestandteile der Lobrede auf die vollkommene, zum Glück führende Liebe aufzufassen sind³.

Im „Haupt“ der Galerie, das vollständig von der „scientia picturae“ beherrscht wird, dominieren die ursprünglich der Architektur und der Rhetorik zugehörigen Kunstprinzipien der „ordinatio“ und der „dispositio“. Die Kunst der „ordinatio“ gebietet gemäß einer Formulierung Vitruvs die Ableitung der Größen sämtlicher „membra“ eines Bauwerks aus einem einheitlichen Grundmaß. Die „dispositio“ verlangt ihre „passende Zusammenstellung“ zu einem „schönen Ganzen“, die in den proportionalen Beziehungen zwischen den in der „ordinatio“ festgelegten Größen offenkundig wird. Gesetze der Proportion bestimmen die Abstände („intervalla“) zwischen den einzelnen Fresken, die auf diese Weise als „lumina orationis“ im Sinne Ciceros hervorgehoben werden, und sie sorgen aufgrund ihrer Ableitung aus einem einheitlichen „Grundmaß“ dafür, daß sie zugleich in ihrer Individualität und als integrale „Teile“ einer systematisch gegliederten Gesamtordnung wahrgenommen werden (Abb. 1–4)⁴. Die illusionistische Veranschaulichung komplexer räumlicher Verhältnisse auf einer gewölbten Fläche bezieht den am Boden sich bewegenden Betrachter auf einen Anschauungs- und Bedeutungsraum von perspektivischer Homogenität. Der vom Betrachter auszuschreitende Anschauungsraum erhält eine vertikal gerichtete dynamische Tendenz, die, ohne das Gewicht der horizontalen Linien aufzuheben, im mittleren Fresko des Gewölbescheitels kulminiert, und zwar genau an der Stelle, an der dieses selber das Maximum eigener Tiefendimension gewinnt (Abb. 37). Zugleich ist die Decke bei aller räumlichen Geschlossenheit an vier Enden nach oben in einen unendlichen Raum geöffnet. Vier Satyrn weisen den Weg in eine Richtung, die durch die Entführungsszenen von Hyacinth und Gany-med auch inhaltlich umschrieben ist (Abb. 23 und 24).

53–101). Man wird auch in diesen Fällen zusätzlich mit ethischen, kosmologischen, vielleicht auch kunsttheoretischen Aussageabsichten rechnen müssen.

³) Zur Verbindung von Lob und Tadel in einer Lobrede auf vorbildliches Verhalten vgl. Aristoteles, *Ars rhetorica* A 9, 1366 a 23 ff., sowie Cicero, *De oratore* II 39 und Quintilian, *inst. orat.* III 7.

⁴) Vgl. dazu Vitruv, *De architectura* I 2,2: „ordinatio est modica membrorum operis commoditas separatim universeque proportionis ad symmetriam comparatio“. Vgl. ebd. I 2,3: „dispositio autem est rerum apta conlocatio elegansque compositionibus effectus operis cum qualitate“.

Die Lobrede auf Amor erhält Homogenität und Varietät durch malerische Entsprechungen zu den rhetorischen Verfahren der Wortverdoppelung, der Herstellung von Anklängen zwischen verwandten „nomina“, der Wiederholung gleicher oder ähnlicher Worte am Anfang und Schluß der Rede, der steigernden Fortführung eines Wortes durch seine Verwendung in unterschiedlicher Bedeutung, der Vertauschung einander entsprechender Bezeichnungen etc. . . . Wiederholungen (z. B. Diana, Pan) werden in der Regel mit steigernder Hervorhebung verbunden, die aus der größeren Nähe zum Zentralfresko des Gewölbscheitels resultiert. Dies gilt insbesondere für die Reihe Perseus–Andromeda, Thetis–(Peleus), Venus–Anchises, Herkules–Omphale, Dionysos–Ariadne). Wie es sich für eine Lobrede auf den als richtig empfohlenen Weg zu vollkommenem Glück gehört, sehen wir eindringliche Schilderungen unerwünschter Folgen schlechter (Polyphem, Cephalus) bzw. erwünschter Folgen guter Handlungen (Ganymed, Hyacinth), die z. T. sogar in einem einzigen Bild verdeutlicht sein können (z. B. Dädalus und Ikarus). Wir nehmen aber auch Unterbrechungen positiver „exempla“ wahr, Gegenüberstellungen von guten und schlechten Handlungen, Irreführungen, die sich dann aber als der Sache besonders förderlich erweisen (Herkules–Omphale, Jupiter–Juno), Anklagen (Polyphem), Beschwörungen (Dionysos), beiläufige Bemerkungen (Sphingen, Muscheln, Masken, Fruchtgirlanden) oder Rechtfertigungen von Handlungen, die auf den ersten Blick mißverständlich sind (Diana–Endymion, Venus–Anchises, Jupiter–Juno).

Der Betrachter, der sich von dieser Rede fesseln läßt, wird in eine gedankliche Bewegung versetzt, die Cicero als den Weg zur Vollendung des menschlichen Lebens beschreibt. Für ihn muß der Mensch als vernunftbegabter Bewohner der „regio crassissima mundi“ fürchten, vom „besseren Teil“, d. h. vom Bereich der caelestischen Welt als dem eigentlichen „Aufenthaltort“ der Götter definitiv ausgeschlossen zu sein⁵. Dieser für das antike Wirklichkeitsverständnis insgesamt fundamentalen, aber auch noch im Kunstbegriff Belloris nachwirkenden Verunsicherung⁶ wirkt die Einsicht entgegen, daß die Menschen von der Natur offensichtlich nicht grundlos „vom Erdboden aufgerichtet und zu aufrechtem Gang“ befähigt worden sind⁷. Sie sollen nämlich nicht nur das betrachten, was zu ihren Füßen liegt, sondern vor allem das ausgezeichnet Schöne, das ihnen in der inneren Wölbung der Fixsternsphäre und in den Bewegungsbahnen der Planeten in Form eines durchdachten Verbundes aus „demetata signa“ entgegentritt⁸. Der den Menschen von der Natur aufgetragene „Anblick des Himmels“ soll sie zur Einsicht in das Wesen aller Dinge und in die Gesetze ihres Zusammenhangs motivieren. Wenn der Mensch die „consensio naturae“ auf

⁵) Cicero, *De natura deorum* II 17 f.

⁶) Vgl. dazu meinen Beitrag, *Der göttliche ‚Dichter des Kosmos‘ als Vorbild menschlicher Kunst*, a. a. O.

⁷) Cicero, *De nat. deor.* II 140: „Qui (sc. dei) primum eos humo excitatos, celso et erectos constituent, ut deorum cognitionem caelum intuentes capere possent. Sunt enim ex terra homines non ut incolae atque habitatores, sed quasi spectatores superarum rerum atque caelestium, ...“.

⁸) Ebd. II 110: „Atque ita demetata signa sunt, ut in tantis descriptionibus divina sollertia appareat“.

ihre göttliche „ratio“ und auf das Prinzip ihrer Kunst zurückführt, entsteht in ihm „die Frömmigkeit, mit der die Gerechtigkeit sowie die übrigen Tugenden verbunden sind, aus denen das den Göttern vollkommen gleiche Leben hervorgeht“⁹. Beim Blick auf den Kosmos wird sein irdischer Betrachter mit einer „forma“ vertraut, die vollendet durchgestaltet und mit dem prächtigsten „ornatus“ ausgeziert ist, sowie mit einer „figura“, die in singulärer Weise „alle Gestalten“ nach der Regel ununterbrochener Kontinuität „in sich umfaßt“¹⁰. In der „figura“ und „forma“ des Weltalls erkennt der Mensch einen in sich geschlossenen Raum, den er gemeinsam mit den Göttern bewohnen darf¹¹. Im Blick auf das „Haupt“ dieses Raumes gewinnt er die Gewißheit, daß er sich in seinem Leben als einer Einheit aus „vita activa“ und „vita contemplativa“ mit dem „göttlichen Geiste“ als dem besseren „Teil“ der Welt verbinden kann¹².

In den Fresken der Galleria Farnese steht dem Betrachter wie im „optimum genus dicendi“ Ciceros ein Äquivalent zum Kontext kosmologischer Vollkommenheit vor Augen. Auch wenn ihn der erste Anblick dieses „spectaculum“ verwirren mag¹³, kann er nach und nach erkennen, daß kein „Teil“ dieses Ganzen „ohne Freund“ oder „Nachbarn“ „im unendlich leeren Raum herumwankt“, sondern daß alle seine Elemente als besondere Zeichen einer ihnen gemeinsam anvertrauten Bedeutung aufzufassen sind¹⁴. Wer einen derartigen Kosmos überschauen will, muß „schöne und gebührende Wanderungen“ durch alle seine „Teile“ unternehmen und den dabei aufgedeckten Sinn, der sich in den besonders hervorstechenden „lumina“ zu besonderen Bedeutungswelten verdichtet, auf die „periodischen Bewegungen und Umschwünge“ beziehen, in denen sich die Aussageabsicht des Ganzen zum Kontext einer in sich differenzierten Einheit entfaltet¹⁵. Der Betrachter soll den Fresken-Zyklus der Galleria Farnese nicht nur aus ästhetischer Distanz als ein inhaltlich unverbindliches Schönes oder als gelungene Selbstdarstellung des vom Maler entfalteten Könnens wahrnehmen, sondern als das Analogon zum Weltall selber, das auch noch um 1600 als das Werk eines vollkommenen göttlichen Malers bezeichnet werden kann¹⁶.

⁹) Ebd. II 153.

¹⁰) Ebd. II 47: „quid enim pulchrius ea figura, quae sola omnes alias figuras complexa continet quaeque nihil asperitatis habere, nihil offensionis potest, nihil incisum angulis, nihil anfractibus, nihil eminens, nihil lacunosum“.

¹¹) Ebd. II 154: „Est enim mundus quasi communis deorum atque hominum domus aut urbs utrorumque“.

¹²) Vgl. dazu Cicero, *Tusc.* V 70 f.

¹³) Cicero, *De nat. deor.* II 90: „Ergo ut hic (sc. spectator indoctus) primo aspectu inanimatum quiddam sensuque vacuum se putat cernere, post autem (sc. ut doctus spectator) signis certioribus, quale sit id, de quo dubitaverat, incipit suspicari, sic philosophi debuerunt, si forte eos primus aspectus mundi conturbaverat, postea, cum vidissent motus eius finitos et aequabiles omniaque ratis ordinibus moderata immutabilem constantia, intellegere inesse aliquem ... rectorem et moderatorem et tamquam architectum tanti operis tantique muneris“.

¹⁴) Plutarch, *De defectu oracul.* 24–25 = *Morali*, 423 D – 424 B.

¹⁵) Ebd. 30 = *Moralia* 426 D.

¹⁶) Vgl. dafür z. B. Giovanni Paolo Lomazzo, *Idea del Tempio della Pittura*, prooemio al Lettore, Milano 1590 (ND Hildesheim 1965), I: „... la pittura è stato uno mezzo altissimo che Iddio ha scielto fra tutti gli altri, per dimostrar al'huomo la gloria, e onnipotenza sua, e farlo partecipe di tutto il più bello, e buono ch'egli già mai creasse“. Gemeint ist die „pittura“, „con cui il grande Iddio abbelli, e ornò non solo l'universo, mà anco il picciolo mondo, che creò à sembianza sua, colorando

Der Verstehensleistung, die dem Betrachter vom Auftraggeber und seinen Beratern zugemutet wird, kommt die Darstellungskunst des Malers in vielfältiger Weise entgegen. Sie bewährt sich nicht zuletzt in der Organisation subtiler Übergänge zwischen den voneinander unterschiedenen „Sprechweisen“ des Erhabenen und des Komischen. Das Komische, das der „narratio“ einzelner im Bild veranschaulichter Mythen zugrundeliegt, das sinnlich Affizierende und z. T. Groteske bzw. Burleske, das im Stil des Malers zum Ausdruck kommt, veranschaulichen insgesamt einen Kontext von erhabener Bedeutung, so daß die im Festsaal des Palazzo Farnese erklingende Rede ganz dem „genus sublime“ zuzuordnen ist.

Ps.-Longin, der bedeutendste Theoretiker des erhabenen Stils¹⁷, hat betont, daß das vom „genus sublime“ erregte Pathos nicht mit vernunftfeindlicher Raselei verwechselt werden darf. Es geht vielmehr aus der Fähigkeit hervor, gegensätzliche Wort- oder Gedankenfiguren durch ein „Band des Zusammenklangs“ so miteinander zu verbinden¹⁸, wie dies exemplarisch in der Kunst des göttlichen Logos geschieht, der den Kosmos als Einheit aus Gegensätzen begründet und erhält¹⁹. Im Erhabenen wirkt eine Kraft, die in Analogie zum platonischen Eros oder zum „furor divinus“ den Menschen über die „engen Grenzen“ alltäglichen Denkens, Empfindens und Handelns hinaustreibt. Die menschliche Seele nähert sich dadurch der „Seelengröße des Gottes“, der als Begründer des Kosmos zugleich als Urheber aller Kunst zu verstehen ist²⁰. In der Nachahmung des vorbildlichen göttlichen Könnens gelingt auch dem menschlichen Künstler ein Werk, das wie sonst nur das Weltgebäude, von jedem, der mit der „Seelengröße des Gottes“ verwandt ist, „immer wieder prüfend betrachtet“ wird, weil es auf seine Sinne und auf seine Vernunft gleichzeitig eine dauerhafte Faszination ausübt²¹.

In den Fresken der Galleria Farnese wirkt dieses Pathos zum einen dadurch, daß der Maler ohne Berührungsängste „Kräfte der Leidenschaft“ lebendig macht, die der Betrachter nach einer auf Michelangelos Darstellung des jüngsten Gerichts in der Capella Sistina bezogenen Formulierung Schellings als Energien wahrnimmt, die sich gegen jede Bändigung durch Form und Vernunft

i cieli, le stelle, il Sole, la circonferenza della terra, l'acque, e tutti gli estremi de gli elementi, con vaghi, e leggiadri colori elementari“. Zur Welt als „pictura Dei“ vgl. ferner Castiglione, *Il libro del Cortegiano* I 49. Zum Motiv des „Deus, quasi pictor“ bereite ich eine eigene Veröffentlichung vor.

¹⁷) Zur Präsenz des Traktats „Über das Erhabene“ in der Renaissance vgl. Bernard Weinberg, *Translations and Commentaries of Longinus, On the Sublime, to 1600. A Bibliography*, *Modern Philology* 47 (1949/50), 147 ff.

¹⁸) Ps.-Longinus, *De sublimi* 40,1. Diese Metapher ist platonischer Herkunft: Plato, *Tim.* 31 b f. etc.

¹⁹) Vgl. dazu Ps.-Aristoteles, *De mundo* 5, 396 a 34 – 396 b 45. Dort gilt die Malerei als Nachahmung der genannten Leistung des göttlichen Logos. Bei Ps.-Longin wirkt dieser Gedanke vor allem a. a. O. 35 ff. nach.

²⁰) Ps.-Longinus, a. a. O. 36, 1: Das Erhabene hebt die Menschen „nahe an die Seelengröße Gottes“.

²¹) Ebd. 7,3: „Das nämlich ist in Wirklichkeit groß, was man häufig prüfend betrachten kann und dem man sich doch nur schwerlich, nein, unmöglich entzieht und dessen Eindruck unauslöschlich im Gedächtnis bleibt“. Übers. v. Reinhard Brandt.

„empören könnten“²². Zum anderen „erheben“ die Fresken Carraccis ihre Betrachter dadurch, daß sie „unendliche Ideen“ veranschaulichen, ohne dadurch an sinnenfälliger Vergegenwärtigungskraft zu verlieren. Dies hat zur Folge, daß die in der menschlichen Liebe wirksamen Energien und Affekte nicht aus dem Herrschaftsbereich des in bildhafter Rede gefeierten Amor ausgeschlossen sind. Suggestiert wird vielmehr, daß der erotische Affekt als eine Ausdrucksform jener Macht gilt, die in der Diotima-Rede des platonischen „Symposion“ als ein energetisches Prinzip gilt, das alles Seiende in der Welt der Mannigfaltigkeit und der Zeit an der Wirkungsmacht göttlicher Einheit und Zeitlosigkeit teilhaben läßt²³. Die „Rede“ der Fresken Carraccis würde gründlich mißverstanden, wenn man nur auf den Inhalt der gedanklichen Konzepte achtete, aber ihrer Visualisierung gleichgültig gegenüberstünde. In Analogie zur pastoralen Dichtung ihrer Zeit entfalten sie die Qualitäten des sinnlichen Charmes und der affektiven Kraft, die beide als Bedeutungsträger der von ihnen vgetragenen erhabenen Rede wahrgenommen werden wollen. Unzulässig wäre es aber auch, das äußere Erscheinungsbild der Fresken nur unter dem Aspekt ihrer Fähigkeit zur Erregung von Affekten wahrzunehmen und daraus den Schluß zu ziehen, daß die Darstellungskunst Carraccis eine beratende Lobrede auf eine ethisch qualifizierte und kosmologisch bzw. metaphysisch legitimierte „ars amandi“ überhaupt nicht tragen kann. Man wird vielmehr anerkennen müssen, daß die Visualisierungskraft des Malers dem Inhalt der von ihm veranschaulichten Lehre eine Wirkungsmächtigkeit verleiht, die vom philosophischen Logos allein nicht erreicht werden kann, obwohl kein Geringerer als der Sokrates des platonischen „Phaidros“ gerade dies von der vollendeten Rede des Philosophen verlangt hat²⁴.

Es macht den so oft bewunderten, aber nur selten angemessen gewürdigten Rang der Fresken Carraccis aus, daß sie verschiedene Erscheinungsformen der Liebe zu einem heiteren, aber stets hintergründigen Spiel miteinander verbinden, das zum göttlichen Grund aller Liebe zugleich ein Verhältnis der Nähe und der Distanz begründet. Ohne Nähe zum „amor divinus“ stellte der Freskenzyklus lediglich eine Fülle individueller Affekte zur Schau, in denen auf jeweils verschiedene Weise ein Zustand erotischer oder sexueller Faszination zum Ausdruck käme. Ohne die spielerisch gewährte Distanz zum göttlichen Grund aller Liebe aber wäre es unmöglich, die Fülle jener subtilen Reize zu entfalten, die den Betrachter dauerhaft in das bewegende Zentrum der ihm entgegenkommen-der Bilder integrieren.

Der heutige Betrachter mag auf das von Annibale Carracci und seinen Mitarbeitern verbildlichte Ideal der Liebe aus dem Bewußtsein historischer Distanz zurückblicken. Er sollte sich aber fragen, was es bedeuten muß, wenn menschliches Leben, das wesentlich auf der vielfältig wirksamen Macht der Liebe beruht, nicht mehr mit der Fähigkeit vertraut ist, in einer kulturell geformten und daher

²²) Schelling, *Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur*, a. a. O., S. 310.

²³) Plato, *Convivium*, 205b–209e

²⁴) Plato, *Phaedr.*, insbes. 271c ff.

nicht nur privat verbindlichen Weise über die Grenzen seiner „normalen“ Verfassung hinauszublicken. Die Ausstattung der Galerie des Palazzo Farnese gewinnt ihren singulären Rang in der Geschichte europäischer Raumausstattungskunst dadurch, daß hier wahrscheinlich ein letztes Mal ein Wirklichkeitsverständnis ins Bild gesetzt ist, das verschiedene und gegensätzliche Möglichkeiten des menschlichen Bezuges auf die Macht Amors zu einer in sich aspektreichen Einheit zusammenhält. Sie erhält dadurch die Leuchtkraft schönen, weil zutiefst wahren Scheins. Seine fragile Wahrheit wird von einem subtilen Spiel zwischen Sinnlichkeit und Spiritualität getragen, das sogleich zusammenbräche, wenn einer der in ihm versöhnten Gegensätze gegen den anderen ein absolutes Recht behaupten wollte. Dem geistigen Reiz, der von diesem Schein ausgeht, wird jeder sich stellen müssen, dem der Beitrag einer ambitionierten Kunst des Bild-Denkens zur menschlichen Lebenskunst nicht gleichgültig ist.

LITERATURVERZEICHNIS

Das Verzeichnis berücksichtigt nur die häufiger zitierten Ausgaben und Abhandlungen. Die bibliographischen Angaben für nur einmal zitierte Titel sind am jeweiligen Ort zu finden.

I. Texte

- Agucchi, Giovanni Battista, *Trattato della Pittura*, in: Denis Mahon, *Studies in Seicento Art and Theory*, London 1947, Appendix I, 241 ff.
- Apuleius, *Der goldene Esel*. Metamorphosen. Hrsg. u. übers. v. Eduard Brandt u. Wilhelm Ehlers, München, ³1980
- Aristoteles, *Metaphysica*, rec. Werner Jaeger, Oxford 1957
Ethica Nicomachea, rec. Ioannes Bywater, Oxford 1894
Ars rhetorica, rec. William David Ross, Oxford 1959
De arte poetica, rec. Rudolf Kassel, Oxford 1965
- Augustinus, Aurelius, *De civitate Dei*, rec. Bernhard Dombart u. Alfons Kalb, 2 Bde. Stuttgart 1928/29
- Baglione, Giovanni, *Le vite de' Pittori Scultori et Architetti dal Pontificato di Gregorio XIII dal 1572 infino a'tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, Roma 1642
- Bellori, Giovan Pietro, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Roma 1672, a cura di Evelina Borea. Introduzione di Giovanni Previtali, Torino 1976
- Berchorius, Petrus, *Reductorium morale*, liber XV, cap. II–XV = *Ovidius moralizatus*, naar de Parijse druk van 1509 (= *Metamorphosis Ovidiana moraliter a Magistro Thomas Waleys explanata*), Werkmaterial (2), uitgegeven door het Instituut voor Laat Latijn der Rijksunivers. Utrecht, Utrecht 1962
- Bessarion, *In calumniatorem Platonis libri IV*, hrsg. v. Ludwig Mohler, Paderborn 1927
- Boccaccio, Giovanni, *Genealogie deorum gentilium*, a cura di Vincenzo Romano, Bari 1951
- Bocchi, Achille, *Symbolicarum quaestionum de universo genere, quas serio ludebat, libri quinque*, Bononiae 1574
- Boethius, Manlius, Severinus, *Philosophiae consolationis libri V*, hrsg. v. Karl Büchner, Heidelberg 1960
- Bruno, Giordano, *De gli eroici furori*, in: Ders., *Dialoghi italiani*, hrsg. v. Giovanni Gentile u. Giovanni Aquilecchia, Firenze ³1958
- Cartari, Vincenzo, *Le imagini de i dei de gli antichi*, Ventiis 1567, Neudruck New York u. London 1976. The Renaissance and the Gods. A Garland Series
- Castiglione, Baldassarre, *Il libro del Cortegiano*, ed. Giulio Preti, Torino 1960
- Catull, *Sämtliche Gedichte*, lat. u. deutsch, übertr. u. hrsg. v. Wolfgang Tilgner, Leipzig 1967
- Cicero, Marcus Tullius, *De oratore*. Über den Redner. Lateinisch und deutsch, übers. u. hrsg. v. Harald Merklin, Stuttgart 1976
Rhetorica, rec. A. S. Wilkins, Tom. I: libros de oratore tres continens, Oxford 1902
Orator ad Brutum = Cicero, M. T., *Rhetorica*, rec. A. S. Wilkins, Tom. II, Oxford 1903
De optimo genere oratorum = Cicero, M. T., *Rhetorica*, rec. A. S. Wilkins, Tom. II, a. a. O.
Brutus = Cicero, M. T., *Rhetorica*, rec. A. S. Wilkins, Tom. II, a. a. O.
Partitiones oratoriae = Cicero, M. T., *Rhetorica*, rec. A. S. Wilkins, Tom. II, a. a. O.
Rhetorici libri de inventione, rec. E. Strobel, Stuttgart 1977
Vom Wesen der Götter. Drei Bücher, lateinisch-deutsch, hrsg., übers. und erl. v. Wolfgang Gerlach u. Karl Bayer, München 1978
Gespräche in Tusculum. Lateinisch-deutsch. Mit ausf. Anm. neu hrsg. v. Olaf Gigon, München 1951

- Comes, Natalis, *Mythologiae sive explicationum fabularum libri decem*, Venetiis 1567, Neudruck New York u. London 1976
- Cornutus, Lucius Annaeus C., *De natura deorum*, rec. T. Osann, Göttingen 1884
- Ps.-Dionysius Areopagita, *Opera omnia quae exstant*, ed. B. Corderius, Patrologia Graeca III, Paris 1857
- Dolce, Lodovico, *Le trasformatione tratte da Ovidio*, Venedig 1561
- Felibien, André de, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*, Paris 1666–88, 2 Bde.
- Ficinus, Marsilius, *Commentarium in convivium Platonis de amore* = Marsile Ficin, Commentaire sur le Banquet de Platon, Texte du man. autogr. prés. et trad. par Raymond Marcel, Paris 1956
Commentaria in Philebum Platonis de summo bono = The Philebus Commentary, ed. and transl. by Michael John B. Allen, Berkeley, Los Angeles and London 1975
Theologia Platonica de immortalitate animarum = Theologie Platonicienne de l'immortalité des âmes, Texte et. et trad. par Raymond Marcel, Paris 1964–70, 3 Bde.
De raptu Pauli, in: Theologie Platonicienne de l'immortalité des âmes, ed. et trad. par Raymond Marcel, Bd. III, Paris 1970
Opera omnia, Basel 1576, Neudruck Torino 1983, 2 Bde.
- Gyraldus, Laelius, *De deis gentium*, Basel 1548, Neudruck New York und London 1976
- Ps.-Heraclitus, *Problemata Homerica* (= Heraclite, *Allegories d'Homère*. Texte et. et trad. par Felix Buffière, Paris 1962
- Homer, *Ilias*. Neue Übertragung von Wolfgang Schadewaldt, Frankfurt/Main 1975
- Homerische Hymnen. Griechisch u. deutsch, hrsg. v. Anton Weiher, München ¹1970
- Horaz, *Sämtliche Werke*. Lateinisch u. deutsch, übers. u. gem. mit Hans Färber, bearb. v. Wilhelm Schöne, Bd. II, München ¹1979
- Iamblichos, *Pythagoras*. Legende, Lehre, Lebensgestaltung. Griech. u. dt. hrsg., übers. u. eingel. v. Michael von Albrecht, Zürich u. Stuttgart 1963
Theologumena arithmeticae, ed. Vittorio de Falco, Stuttgart 1975
In Nicomachi arithmeticae introductionem, ed. Hermengildus Pistelli, Stuttgart 1975
- Iandino, Cristoforo, *Disputationes Camaldulenses*, a cura di Peter Lohe, Firenze 1980
- Ps.-Longinus, *De sublimi*. Vom Erhabenen. Griech. u. dt. hrsg. v. Reinhard Brandt, Darmstadt 1966
- Lucianus, *Opera*, rec. M. D. Macleod, Oxford 1972–1986, 4 Bde.
- Lukian, *Werke in drei Bänden*. Aus dem Griechischen übersetzt von Christoph Martin Wieland, hrsg. v. Jürgen Werner u. Herbert Greiner-Mai, Berlin u. Weimar 1981
- Macrobius, A. Th., *Commentarii in Somnium Scipionis*, ed. Jakob Willis, Leipzig ²1970
- Martianus Capella, *De nuptiis Philologiae et Mercurii*, ed. Adolf Dick, add. et corr. Jean Preaux, Stuttgart 1978
- Nonnos, *Werke in zwei Bänden*. Aus dem Griechischen übertragen v. Dietrich Ebener, Berlin u. Weimar 1985
- Ovide moralise*, ed. Cornelia de Boer, Amsterdam 1915–1936, Neudruck Wiesbaden 1966, 5 Bde.
- Ovidius, *Liebeskunst*, Lateinisch-Deutsch, hrsg. u. übers. v. Niklas Holzberg, München 1985
Fasti, with an English Translation by James George Frazer, Cambridge (Mass.) and London 1976
Heroides. Texte établi par Henri Bornecque et traduit par Marcel Prevost, Paris ¹1965
Metamorphosen. In deutsche Hexameter übertragen und mit dem Text hrsg. v. Erich Röscher, München 1952
- Philo Iudaeus, *De opificio mundi*, ed. with an engl. Trans. by G. H. Whitacker, Cambridge (Mass.) and London 1971
- Philostratos, *Die Bilder*. Griechisch und deutsch. Nach Vorarbeiten v. Ernst Kalinka hrsg., übers. u. eil. v. Otto Schönberger, München 1968
- Pico della Mirandola, Giovanni, *De dignitate hominis, Heptaplus, De ente et uno etc.*, ed. Eugenio Garin, Firenze 1942
De dignitate hominis, eingel. v. Eugenio Garin. lat. u. dt. hrsg. v. Joachim Dyck u. Günther List, dt. Übers. v. Hans H. Reich, Bad Homburg v. d. Höhe, Berlin u. Zürich 1968
- Plato, *Opera*, ed. Ioannes Burnet, Oxford 1900–1907, 5 Bde.

- Platon, *Werke in 8 Bänden*, griechisch und deutsch (nach der Übers. v. Friedrich Schleiermacher et al.; griechischer Text nach Platon, *Œuvres complètes*. Societe d'Édition „Les Belles Lettres“, Paris 1955 ff.), hrsg. v. Günther Eigler
- Plotinus, *Opera*, ed. Paul Henry u. Hans-Robert Schwyzer, Oxford 1964–82 (editio minor), 3 Bde.
- Plutarch, *De defectu oraculorum*. Ders., *Moralia* in 16 vols., vol V, with an engl. Transl. by Frank Cole Babbitt, Cambridge (Mass.) and London 1969
- Poimandres* = Corpus Hermeticum I–XII, Texte établi par A. D. Nock et trad. par Andre-Jean Festugiere, T. I, Paris 1980
- Poliziano, Angelo, *Oratio in expositionem Homeri*, in: Ders., *Opera* Basel 1553, Bd. II
- Proclus, *In Platonis Rem publicam commentarii*, ed. Wilhelm Kroll, Leipzig 1899–1901, 2 Bde.
In Platonis Timaeum commentarii, ed. Ernst Diehl, Leipzig 1903–06, 3 Bde.
Theologie Platonicienne. Texte et. et trad. par H. D. Saffrey et L. G. Westerink, Paris 1968–87, 5 Bde. (Buch I–V) der *Theologia Plat.*
- Quintilianus, M. F., *Institutionis oratoriae libri XII*. Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher. Hrsg. u. übers. v. Helmut Rahn, Darmstadt 1972–75, 2 Bde.
- Salustius, *De diis et mundo* (= Saloustios, *Des dieux et du monde*. Texte et. et trad. par Gabriel Rochefort, Paris 1960
- Seneca, Lucius Annaeus, *Ad Lucilium epistulae morales*. An Lucilius. Briefe über Ethik. Lat. Text v. François Prechac, übers., engl. u. mit Anm. versehen v. Manfred Rosenbach, Darmstadt 1980–84, 2 Bde.
- Stendhal, *Voyages en Italie*, ed. par Vittorio del Litto, Paris 1973
- Stoicorum Veterum Fragmenta*, ed. Hans von Arnim, Leipzig 1903–24, 4 Bde.
- Tasso, Torquato, *Scritti dell'arte poetica*, a cura di Ettore Mazzali, Torino 1977, 2 Bde.
- Vergil, *Aeneis*, lateinisch-deutsch, hrsg. u. übers. v. Johannes Götte, München u. Zürich 1988
- Vitruvius, *De architectura libri decem*. Zehn Bücher über Architektur. Übers. u. mit Anm. vers. v. Curt Fensterbusch, Darmstadt 1976

II. Literatur

- Allen, Don Cameron, *Mysteriously Meant*. The Rediscovery of Pagan Symbolism and Allegorical Interpretation in the Renaissance, Baltimore and London 1970
- Allen, Michael John B., *The Platonism of Marsilio Ficino*. A Study of His Phaedrus Commentary. Its Sources and Genesis, Berkeley, Los Angeles and London 1984
- Beierwaltes, Werner, *Proklos*. Grundzüge seiner Metaphysik, Frankfurt/Main 1965
Platonismus und Idealismus, Frankfurt/Main 1972
Reflexion und Einung. Zur Mystik Plotins, in: Ders., Hans Urs von Balthasar u. Alois M. Haas, *Grundfragen der Mystik*, Einsiedeln 1974, 9–36
Identität und Differenz, Frankfurt/Main 1980
Marsilio Ficinos Theorie des Schönen im Kontext des Platonismus. Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse. Jahrgang 1980. 11. Abhandlung, Heidelberg 1980
Denken des Einen. Studien zur neuplatonischen Philosophie und ihrer Wirkungsgeschichte, Frankfurt/Main 1985
- Briganti, Giuliano, *Nuove indagini sulla Galleria Farnese*, in: *Gli amori degli dei*, Roma 1987, 25–47
- Brinkmann, Hennig, *Mittelalterliche Hermeneutik*, Tübingen 1980
- Boschloo, Anton W. A., *Annibale Carracci in Bologna*. Visible Reality in Art after the Council of Trent, Den Haag 1974
- Buck, August, *Der Orpheus-Mythos in der italienischen Renaissance*. Schriften und Vorträge des Petrarca-Instituts Köln XV, Krefeld 1961
Einleitung zum Abschnitt: Italien, in: *Dichtungsleben der Romania aus der Zeit der Renaissance und des Barock*, hrsg. v. August Buck, Klaus Heitmann u. Walter Mettmann, Frankfurt/Main 1972, 11–57
- Buffiere, Felix, *Les mythes d'Homere et la pensee grecque*, Paris 1956

- Calvesi, Maurizio, *Note ai Carracci*, Commentari 7 (1956), 263–276
- Cammorata, Giampiero, *I Carracci e le Accademie*, in: Catalogo della mostra *Bologna 1584*. Gli esordi dei Carracci e gli affreschi di Palazzo Fava (Pinacoteca Nazionale), Bologna 1984, 293–326
- Chapell, Miles, *An Interpretation of Agostino Carracci's 'Galatea' in the Farnese Gallery*, Studies in Iconography 2 (1976), 41–65
- Chastel, Andre, *La Galleria Farnese*, in: *Gli amori degli dei*, Roma 1987, 7–23
- Cheney, Iris, *Les premières decorations: Daniele da Volterra, Salviati et les freres Zuccari*, in: *Le Palais Farnese*, ed. par l'Ecole française de Rome, Rome I/1, 243–267
- Cody, Richard, *The Landscape of the Mind*. Pastoralism and Platonic Theory in Tasso's 'Aminta' and Shakespeares Early Comedies, Oxford 1969
- De Grazia Bohlin, D., *Le Stampe dei Carracci, con i disegni, le incisioni, le copie ed i dipinti connessi*, Bologna 1984
- Delaborde, Henri, *Etudes sur les beaux-arts en France et en Italie*. Paris 1864, Tome I. chap. X. 2 Annibal Carrache, 361–378
- Dempsev, Charles, *Two 'Galateas' by Agostino Carracci re-identified*, Zeitschrift für Kunstgeschichte 29 (1966), 67–70
- „*Et nos cedamus Amori*“. Observations on the Farnese Gallery, The Art Bulletin 50 (1968), 363–374
- Annibale Carracci and the Beginnings of Baroque Style*, Glückstadt 1977
- Some Observations on the Education of Artists in Florence and Bologna during the Later Sixteenth Century*, The Art Bulletin 62 (1980), 552–596
- Annibal Carrache au Palais Farnese*, in: *Le Palais Farnese*, ed. par l'Ecole française de Rome, Rome 1981, Bd. I/1, 267–311
- La riforma pittorica dei Carracci*, in: Catalogo della mostra: *Nell'Età di Correggio e dei Carracci*. Pittura in Emilia dei secoli XVI e XVII, Bologna 1986, 237–254
- Festugiere, Andre-Jean, *La philosophie de l'amour de Marsile Ficin et son influence sur la litterature française au XVI^e siecle*, Paris 1941
- Forattì, Angelo, *I Carracci nella teoria e nella pratica*, Citta di Castello 1913
- Gli amori degli dei*. Nuove indagini sulla Galleria Farnese. Testi di Giuliano Briganti, Andre Chastel e Roberto Zapperi. Carta delle 'giornate' e nota tecnica a cura di Carlo Giantomassi, Roma 1987
- Gnudi, Cesare, *Saggio introduttivo zu: Mostra dei Carracci*. Catalogo critico a cura di Gian Carlo Cavalli, Francesco Arcangeli, Andrea Emiliani, Maurizio Calvesi, con una nota di Denis Mahon, Bologna 1956, 17–47
- Gombrich, Ernst H. „*Icones Symbolicae*“. Philosophies of Symbolism and their Bearing on Art, Ders., *Symbolic Images*. Studies in the Art of the Renaissance II, London 1972, 123–195
- Janitschek, Hubert, *Die Malerschule von Bologna*. Die Carracci, in: Robert Dohme, Hrsg., *Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit*. Biographien und Charakteristiken. Zweite Abteilung. Kunst und Künstler Italiens bis um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts, Bd. III, Leipzig 1879, Nr. LXXV
- Klein, Robert, *La Forme et l'Intelligible*. Écrits sur la Renaissance et l'art moderne, Articles et essais réunis et pres. par Andre Chastel, Paris 1970
- Krautter, Konrad, *Die Renaissance der Bukolik in der lateinischen Literatur des XIV. Jahrhunderts von Dante bis Petrarca*, München 1983
- Kristeller, Paul Oskar, *Die Philosophie des Marsilio Ficino*, Frankfurt/Main 1972
- Lausberg, Heinrich, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, München 1960, 2 Bde.
- Lee, Rensselaer W., „*Ut Pictura Poesis*“. The Humanistic Theory of Painting, The Art Bulletin 22 (1940), 197–269
- Rez. von Denis Mahon, *Studies in Seicento Art and Theory*, The Art Bulletin 33 (1951), 204–212
- Mahon, Denis, *Studies in Seicento Art and Theory*, London 1947
- „*Eclecticism*“ and the Carracci. Further Reflections on the Validity of a Label, JWCI 16 (1953), 303–341
- Malafarina, Gianfranco, *Apparati critici e filologici*, in: *L'opera completa di Annibale Carracci*, pres. di Patrick J. Cooney, Milano 1976 (Classici dell'arte 87)

- Marcel, Raymond, *Introduction* zu: Marsile Ficin, *Commentaire sur le Banquet de Platon*, ed. par Raymond Marcel, Paris 1956, 11–131
- Martin, John Rupert, *The Farnese Gallery*, Princeton 1965
- Marzik, Iris, *Das Bildprogramm der Galleria Farnese in Rom*, Berlin 1986
- Nelson, John Charles, *Renaissance Theory of Love. The Context of Giordano Brunos „Eroici furori“*, New York 1958
- Nolhac, Pierre de, *La bibliotheque de Fulvio Orsini*, Paris 1887
- Le Palais Farnese*, ed. par l'Ecole francaise de Rome, I–II, Rome 1980–81
- Panofsky, Erwin, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Berlin 1924, 1982
- Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. Oxford 1939, zit. nach der Ausgabe New York, Evanston, San Francisco and London 1972
- Peyre, Roger, *Les Carraches*. Biographie critique, Paris 1924
- Posner, Donald, *Annibale Carracci. A Study of the Reform of Painting around 1590*, London 1970 f., 2 Bde.
- Previtali, Giovanni, *Introduzione* zu: Giovan Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, a cura di Evelina Borea, Torino 1976. IX–LX
- Prinz, W., *Die Entstehung der Galerie in Frankreich und Italien*, Berlin 1970
- Ragghianti, G. I. *Carracci e la critica d'arte nell'età barocca* (1933): *Critica d'arte* 169–171 (1980), 133–170
- Reckermann, Alfons, *Der göttliche „Dichter des Kosmos“ als Vorbild menschlicher Kunst. Zum Verhältnis von kosmologischer und künstlerischer Rationalität aus der Perspektive antiker Philosophie*, in: Wolfgang Harms und Klaus Speckenbach, Hrsg., *Bildhafte Rede im Mittelalter und in der frühen Neuzeit. Probleme ihrer Legitimation und ihrer Funktion*, Tübingen 1991
- Das Bild als Bedeutungsträger im philosophischen Diskurs. Ciceros Suche nach dem „optimum genus dicendi“ und ihre Folgen für die klassizistische Kunsttheorie, konkretisiert am Beispiel der Galleria Farnese und ihrer Deutung durch G. P. Bellori*, in: Wolfgang Harms (Hrsg.), *Text und Bild, Bild und Text*, Stuttgart 1991
- Riegel, Alois, *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*. Akademische Vorlesungen gehalten von Alois Riegel. Aus seinen hinterlassenen Papieren hrsg. v. Arthur Burda u. Max Dvorak, Wien 1908
- Rouches, Gabriel, *La Peinture bolognaise à la fin du XVI^e siecle (1575–1619)*. Les Carraches, Paris 1913
- Sheppard, Anne D. R., *Studies on the 5th and 6th Essays of Proclus' Commentary on the Republic*, Göttingen 1980
- Spencer, John R., „*Ut Rhetorica Pictura*“. A Study in Quattrocento Theory of Painting, *JWCI* 20 (1957), 26–44
- Taine, Hippolythe, *Philosophie de l'Art*, Paris 1921, 2 Bde.
- Tietze, Hans, *Annibale Carraccis Galerie im Palazzo Farnese und seine römische Werkstätte*, Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 26 (1906/07), 49–182
- Voss, Hermann, *Die Malerei des Barock in Rom*, Berlin 1925
- Whitfield, Clovis, *La decoration du „palazzetto“*, in: *Le Palais Farnese*, ed. par l'École française de Rome, Rome 1981, I/1, 313–328
- Wind, Edgar. *Bellini's Feast of the Gods*, Cambridge (Mass.) 1948
- Heidnische Mysterien in der Renaissance*, Frankfurt/Main 1981 (dt. Übers. der englischsprachigen Erstausgabe: *Pagan Mysteries in the Renaissance*, London 1958)
- Wittkower, Rudolf, *The Drawings of the Carracci in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, London 1952
- Yates, Frances A., *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, London 1964

INDEX DER LITERARISCHEN QUELLEN

- | | | |
|--------------------|--|--|
| Aetius | Placita | 135 |
| Agucchi, G. B. | Trattato della pittura | 11-13, 16 |
| Alberti, L. B. | Della pittura | 15 |
| Apollodorus | Bibliotheca | 100 |
| Apollonius Rhodius | Argonautica | 125 |
| Apuleius | Metamorphosen | 122, 158-160 |
| Aristoteles | Analytica priora | 49 |
| | De arte poetica | 3, 7, 12, 26 |
| | Ars rhetorica | 6, 48-50, 182 |
| | De caelo | 135 |
| | Ethica Nicomachea | 111, 164 |
| | Metaphysica | 3, 66, 135, 149 |
| | Physica | 12 |
| | Topica | 49 |
| | Fragmenta (ed. Rose) | 176 |
| Ps.-Aristoteles | De mundo | 185 |
| Aristophanes | Acharnes | 118 |
| Augustinus | De civitate Dei | 32, 120, 129 |
| | De doctrina christiana | 131 |
| Bellori, G. P. | Argomento della Galeria Farnese | 13, 33, 121 |
| | L'idea del pittore, dello scultore e dell'architetto | 14, 16 f., 86, 116, 167 f., 170 f. |
| | Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni | 14-18, 21, 27, 31, 34, 40 f., 59 f., 62, 97, 101, 105, 120 f., 130 f., 146 f., 149 f., 156, 159, 164, 170 ff., 180 |
| Berchorius, P. | Reductorium morale | 100, 112 f. |
| Bessarion | In calumniatorem Platonis | 67, 129, 133 |
| Biblia Sacra | Genesis | 138 f. |
| | Canticum canticorum | 113 f. |
| | Evangelium sec. Matthaeum | 67 |
| | Evangelium secundum Ioannem | 120 |
| | I Cor. | 67 |
| Boccaccio | Genealogie deorum gentilium | 109, 131 f. |
| Bocchi, A. | Symbolicae quaestiones | 24, 31, 65 |
| Boethius | Consolatio Philosophiae | 181 |
| | Institutio arithmetica | 136 |
| Bruno, G. | De la causa, principio et uno | 165 |
| | Eroici furori | 165 f. |
| Cartari, V. | Imagini de i dei de gli antichi | 131, 133, 146, 164 |
| Castiglione, B. | Libro del Cortegiano | 41, 179, 185 |
| Catull | Carmen LXIV | 124-126, 172, 177 f. |
| Chiabrera, G. | Il rapimento di Cefalo | 120 |
| Cicero | Brutus | 12, 80 |
| | De divinatione | 3 |
| | De inventione | 48, 99 f., 155, 167 |
| | De natura deorum | 13, 54, 133, 183 f. |
| | De officiis | 81 |
| | De optimo genere oratorum | 16, 56 |
| | Orator | 12, 26, 39, 48, 56, 152, 171 |
| | De oratore | 3, 6, 12, 15 f., 42, 47 f., 50-59, 61, 63, 65, 78-81, 167, 182 |
| | De re publica | 37 |
| | Timaeus (Platon-Übersetzung) | 55 |
| | Tusculanae disputationes | 54, 150, 176, 184 |

- Ps.-Cicero
 Claudianus
 Clemens Alexandrinus
 Comes, N.
 Cornutus
 Cusanus, N.
 Dion Chrysostomos
 Diogenes Laertius
 Ps.-Dionysius Areopagita
 Dolce, L.
 Etymologium Magnum
 Ficino, M.
 Gemistos Plethon
 Guarini, G. B.
 Gvraldus, L.
 Heraklit
 Ps.-Heraklit
 Hesiod
 Homer
 Ps.-Homer
 Horaz
 Isidor v. Sevilla
 Iamblichus
 (Iamblichus)
 Kleantes
 Lactantius
 Landino, Cr.
 Lomazzo, G. P.
 Ps.-Longinus
 Lukian
 Rhetorica ad Herennium 61
 Epithalamium de nuptiis Honori Augusti 121 f.
 Protrepticus 129
 Mythologiae 32, 101, 103, 109, 126, 133, 138, 141, 150, 155 f., 164
 De natura deorum 32, 103, 109, 148, 156, 164
 De possess 67
 De beryllo 67
 Orationes 129 f., 133
 De vitis philosophorum 132 f.
 De caelesti hierarchia 76
 De divinis nominibus 90
 De mystica theologia 76
 Epistula IX 178
 Le trasformazioni tratte da Ovidio 33, 64 f.
 91
 De amore 67, 88, 90–97, 99, 101 f., 104–107, 131, 133, 146, 174, 177 f.
 In Platonis Cratylum 133, 138
 In Dionysium Areopagitam 173 f.
 Epistulae 133, 146
 De lumine 135
 In Platonis Parmenidem 67, 77 f.
 In Platonis Phaedrum 133, 140, 146
 In Platonis Philebum 91, 111, 120, 133, 162–164, 176
 In Mercurii Tismegisti Pimandrum 32, 112
 In Platonis Rempublicam 112
 In Platonis Timaeum 140
 In Plotinum (De pulchritudine) 13
 De raptu Pauli 120
 Theologia Platonica 64, 82–84, 86, 140, 146
 De vita coelitus comparanda 111 f.
 manuscritto Riccardiano greco 79 64
 De legibus 133
 Il pastor fido 23
 De deis gentium 101, 109, 133, 138, 140 f., 146, 156, 164
 Philosophi Pythagorae symbolorum interpretatio 138
 133, 161
 Problemata Homerica 32, 103, 148
 Theogonia 140
 Ilias 4, 128, 130, 145, 148
 Odyssee 4
 Hymnus V (Aphrodite) 118, 148 ff., 158, 164
 Hymnus IXX (Pan) 158, 174
 Ars poetica 4, 26
 Etymologiae 76 f., 81
 De vita pythagorica 69 f., 173
 In Nicomachi arithmeticam introductionem 134 f.
 Theologumena arithmeticae 135 f., 144
 Zeus-Hymnus 133
 Institutiones divinae 129
 Disputationes Camaldulenses 4, 149, 161
 Idea del Tempio della Pittura 184 f.
 De sublime 185
 Charidemus 126, 150
 Dearum iudicium 126, 159 f.
 Dialogi marini 100, 159
 De domo 1 f., 4 f., 13, 41, 56 f., 135

- Lukian
 Imagines 3, 21, 169
 Pro imaginibus 169
- Macrobius
 In Somnium Scipionis 64, 76, 128, 133, 136
 Saturnalia 77
- Manilius
 Astronomica 100
- Martianus Capella
 De nuptiis Philologiae et Mercurii 76 f., 136
- Minucius Felix
 Octavius 129
- Mythographi Vaticani
 34
- Nonnos
 Dionysiaca 130, 172
- Oracula Chaldaica
 144
- Origines
 Contra Celsum 133
- Orsini, F.
 Epistulae 103
 In omnia opera Ciceronis notae 45, 59
 Iunius Philargus (editio) 156
 Kalendarium rusticum Farnesianum 151
 Minucius Felix, Octavius (editio) 129
 Notae ad Catonem etc. 65
 Notae ad Servium 32
- Ovid
 Ars amatoria 34, 177 f.
 Fasti 62, 99, 151 f., 157, 177
 Heroides 159 f.
 Metamorphosen 100 ff., 105 ff., 111, 114 f., 118 ff., 124, 126, 150
 Ovide moralise 101, 113, 120, 126, 131
- Petrarca
 Coll. laur. 131
- Philo Alexandrinus
 De opificio mundi 133, 138 f.
- Philolaos
 135
- Philostrat
 Imagines 15, 105 ff.
- Pico della Mirandola,
 Giovanfrancesco
 De elementis 134
- Pico della Mirandola,
 Giovanni
 Commento sopra una canzona de amore composta da
 Girolamo Benivieni 66 f., 96, 107, 173
 Conclusiones 172
 De dignitate hominis 66 f., 85, 173–176, 178
- Plato
 Alcibiades minor 75
 Convivium 68, 89, 97, 107, 186
 Critias 136
 Epinomis 51
 Epistula 11 67
 Parmenides 68, 115
 Phaedo 150, 176
 Phaedrus 50, 53, 95, 102, 109 f., 136, 178, 184
 Philebus 74, 113, 137, 142
 Respublica 62, 68, 128
 Sophistes 71
 Timaeus 7, 110, 111, 137, 141, 146, 185
 De legibus 133
- Plethon
 De legibus 133
- Plinius
 Naturalis historia 32, 150, 166
- Plotin
 Enneades 69, 133
- Plutarch
 Moralia 176, 184
- Poimandres
 (Corpus Hermeticum) 112
- Poliziano, A.
 In priora Aristotelis Analytica 3
 In expositionem Homeri 64, 67, 131, 138
- Porphyrus
 De imaginibus 146
- Priscianus
 Praeexercitamenta 1
- Proclus
 In Rempublicam Platonis 70–76, 144 ff., 161, 178
 In Timaeum Platonis 140 f., 143
 Theologia Platonis 70, 76
- Quintilian
 Institutio oratoria 81, 100, 152 f., 155, 167, 170 f., 182
- Salustius
 De diis et mundo 4, 72, 161

| | | | |
|-----------------------------|-------------------------------|--------------|--|
| Scaliger, J. C. | Poetica | 47 | |
| Seneca | Ad Lucilium epistulae morales | 16, 168 | |
| | De beneficiis | 151 | |
| Servius | Ad Aeneidem Vergilii | 31, 132 | |
| Statius | Thebais | 132 | |
| Stobaeus | Eclogae | 135 | |
| Stoicorum Veterum Fragmenta | 133, 148, 179 | | |
| Tasso, T. | Aminta | 38, 106, 109 | |
| | Conclusioni amoroze | 155 | |
| | Discorsi dell'arte poetica | 39, 47 | |
| | Discorsi del poema eroico | 3, 47 | |
| | Il Messaggero | 59 | |
| Fertullian | Apologeticum | 129 | |
| Valerius Flaccus | Argonautica | 124 | |
| Vergil | Eklogen | 35 | |
| | Aeneis | 149 | |
| Vitruv | De architectura | 4, 182 | |

INDEX DER GENERA MYTHOLOGICA

- Alexandros s. Paris
 Alkestis 107
 Achilleus 107, 125
 Acis 18, 78 f., 88, 104 ff.
 Aeneas 149
 Amor (amores) 34, 45, 62, 89 f., 96 f.,
 108 f., 115 f., 176
 Amphitrite 121
 Anchises 9, 18, 22, 79, 121, 148 f., 159,
 183
 Andromeda 4, 18, 88, 100 ff., 172, 183
 Apoll 18, 34, 39, 71, 108 f., 123, 174 f.,
 181
 Ares s. Mars
 Argonauten 124 f.
 Ariadne 9 f., 17, 22 f., 33 f., 62, 80, 125,
 130, 172, 176 f., 183
 Arion 18, 99
 Arkadien 114
 Artemis s. Diana
 Athene s. Minerva
 Atlas 32 f., 150
 Aurora 9, 18, 20 ff., 26, 34, 79, 118 ff.,
 126, 149
 Bacchus s. Dionysos
 Boreas 17, 34, 39, 108 f.
 Callisto 18, 34, 181
 Cassiope 100, 106
 Cephalus 9, 18, 20 ff., 26, 34, 79, 118 ff.,
 126, 149, 182 f.
 Cepheus 100
 Cymothoe 122
 Daidalos 18, 181, 183
 Daimon 156, 158
 Diana 9, 15, 18, 22, 34, 39, 79 f., 114,
 149 ff., 155 ff., 172, 183
 Dione 91 f.
 Dionysos 9 f., 17, 22 f., 30, 33 f., 45, 47,
 62, 74, 80, 123, 130, 150 ff.,
 154, 157 f., 172, 174 ff., 183
 Diotima 89 f., 92, 102, 186
 Endymion 9, 15, 18, 22, 39, 79, 149 f.,
 157, 172, 182 f.
 Eris 125 f.
 Eros s. Amor
 Europa 18, 34, 108, 172
 Eurydike 18, 108 f., 172 f.
 Gaia 142 f.
 Galatea 18, 22, 78 f., 88, 104 ff., 121, 124,
 144
 Ganymed 19, 34, 108, 150, 159, 164, 172,
 183
 Glaucus 34, 126
 Goldenes Vlies s. Argonauten
 Goldenes Zeitalter 35, 79 f., 88, 124 f.
 Gorgonen 4
 Helena 4, 159 f.
 Hephaistos 145 f.
 Hera 9, 18, 22, 26, 79 f., 88, 91 f., 96, 112,
 116, 134, 136, 141, 143 ff., 147 ff.,
 159, 162
 Hero 18, 34, 108
 Herkules 9, 18, 22, 31 f., 46, 69, 88,
 142–152, 155, 157, 162, 181 ff.
 Hermaphroditus 9, 17, 34, 88, 108,
 110 ff., 116
 Hermes s. Merkur
 Horen 39
 Hyacinthus 34, 108, 150, 183
 Hymettos 118
 Ida 146, 148
 Ikaros 18, 181, 183
 Juno s. Hera
 Jupiter s. Zeus
 Kallisto s. Callisto
 Kassiopeia s. Cassiopeia
 Kephalos s. Cephalus
 Kepheos s. Cepheus
 Kymothoe s. Cymothoe
 Kronos 90 f., 142 f., 145
 Ladon 18
 Leander 18, 34, 108
 Leucothea 122
 Lucifer/Phosphorus 120
 Luna 149 f., 155 f.
 Mars 107
 Marsyas 18, 34, 108 f.
 Medusa 100 f., 103
 Merkur 9, 18, 72, 101, 103, 110, 150 f.,
 157 ff., 163 ff., 172 f., 177, 181 f.
 Minerva 18, 34, 99, 101, 103, 124, 159,
 162, 182
 Musen 39, 174
 Narcissus 106
 Neptun 102, 121, 129
 Nereiden 100, 124
 Nereus 100, 124
 Nymphen 158
 Odysseus 103
 Oenone 159
 Okeanos 121, 124, 143
 Olymp 4
 Omphale 9, 18, 22, 88, 147 f., 150 ff., 157,
 182 f.
 Oreithyia 17, 34, 39, 108 f.
 Orpheus 18, 45, 66, 85, 88, 108 f., 172 f.
 Palaimon 121
 Pan 9, 18, 22, 34, 39, 45, 80, 108 f.,

- 114 ff., 119, 151 f., 154–158, 164,
 173 f., 177, 182
 Paris 9, 15, 18, 22, 34, 39, 45, 86, 126,
 148, 154, 158–167, 171, 173
 Parzen 125
 Pegasus 101
 Peleus 18, 22 f., 26, 34, 79, 121 ff., 149,
 159
 Penia 90
 Perseus 4, 18, 40, 88, 100 ff., 106, 149,
 172, 182 f.
 Phineus 40, 88, 100 ff., 106
 Phorkys 143
 Polyphem 18, 78 f., 88, 101, 104 ff., 124,
 182 f.
 Poros 90
 Portunus 121
 Poseidon s. Neptun
 Procris 118 ff.
 Prometheus 18, 32, 34, 99, 181
 Proteus 72, 124
 Psamathe 122
 Psyche 144
 Rhea 142, 144 f.
 Salacia 121
 Salmacis 9, 17, 34, 88, 108, 110 ff., 116
 Saturn s. Kronos
 Satyrn 114, 177, 182
 Silen 62, 176, 178
 Skylla 34, 126
 Syrinx 9, 34, 108, 114 ff., 119
 Tethys 121, 124, 143
 Thetis 9, 18, 22 f., 26, 34, 79, 121 ff., 149,
 159, 172, 183
 Tithonos 79, 118
 Triton 121 f.
 Uranos 73, 90, 92, 142 ff.
 Venus 9, 22, 35, 73, 79, 89 ff., 94, 96, 110,
 121, 123, 148 f., 158 ff., 162, 174,
 182 f.
 Venus marina 22
 Venus Urania 91 f., 94 ff., 144 ff.,
 161, 173
 Venus vulgaris 91 f., 146
 Venus-Mars 107
 Vulkan s. Hephaistos
 Zeus 9, 18, 22, 26, 34, 72, 79 f., 88, 90 f.,
 96, 100 f., 108, 111 f., 116, 124 f.,
 134, 144, 148 f., 151, 159 f., 182 f.

INDEX DER BEGRIFFE UND SACHEN

- admiratio* als Effekt der Rede 80
- Affekte *im ethischen Kontext*: Kontrolle und Sublimierung von A. bei Ficino 94 ff., bei Pico 174 f., bei Castiglione 179, Ambivalenz der Affektsteigerung (Ficino) 178 ff., Sublimierung der A. in bezug auf das Motiv der *prigioni* 99, auf Polyphem 104 ff., auf Pan 115, 158, auf Paris 159 ff., auf Dionysos und Ariadne 177, auf Cephalus und Procris 119
im kunsttheoretischen Kontext: Darstellung und Evokation von A. als Aufgabe der Kunst: bei Agucchi 12, bei Bellori 15 f., Isolierung dieser Intention in der Deutungsgeschichte der Galleria F. 19, in der Rhetorik (Aristoteles) 50 f. (Cicero) 55 f., im Mythos (Proklos) 74 f., in bezug auf das Fresko *Dionysos und Ariadne* 177 f.
- agere-pati* s. Zwei-Prinzipien-Metaphysik
- αἰνύματα* s. Rätsel
- Akademie der Carracci 17, 58 f.
- alientloquium* s. Ironie
- Allegorie allegorische Deutung der Galleria F. durch Bellori 13, ihre Kritik in der Forschung des 19. und 20. Jahrhunderts 19 ff., 23 ff., 30, ihre Wiederaufnahme bei Martin 33 ff.
 A. als poetisch-rhetorische Kategorie bei Aristoteles und Cicero 49 f., Mythos und A. 66, 77 ff., bei Bocchi 65, Komik und A. 79 f., Ironie und A. 80, *serio ludere* und A. 81 s. Ovid-Allegorese und Homer
- Alter-Jugend 97 (Hermenpaare in der Galerie)
- ambitus* der Rede 152
- Amor (Eros) als theologisch-metaphysisches und kosmologisches Prinzip bei Boethius 181, bei Ficino 8 f., 88–97, 146 f., 150, Undefinierbarkeit von A. 8, A. als Thema der Galleria F. 14 f., 17 f., 86, 181, 186, als Thema des idealen Redners (Tasso) 59, in der Bukolik 109, als Wirkung der Schönheit (Tasso) 155 f., Tugend und A. 99, 101, als Todesgott 176
- amor dei* 88, 90, 92 ff., 104, 113, 119, 131, 146, 149, 163, 177 ff.
 als *amor sui* 88, 146 f., 150
- amor humanus* 35, 89, 94, 104 f., 119, 123, 177
- amor mutuus* 8 f., 33, 88, 93–97, 102, 107, 111, 113, 115, 119, 125, 146
- amore profano* 17, 19
- amore reciproco* 35, 96
- amor feruus* 88, 102, 104, 123
- amor simplex* 105
- amplificatio* als rhetorische Kategorie 49
- androgyn 110 ff., 135
- animum moeere* s. *peroratio*
- Anthropologie des Florentiner Neuplatonismus 82–86, 92, 94 f., 161 ff.
- antiqui (prisci)* 4, 74, 138
- aptum* s. *decorum*
- Architektur ihr Darstellungsprinzip übertragen auf Malerei 181
- ascensus* der menschlichen Seele zu Gott 102, 108, 120, 173 f.
- aspectus* seine Ambivalenz zwischen Distanzerzeugung und -minderung in der Anthropologie Ficinos 104
- aspectus caeli* 183 f.
- Aufwachen der Seele 74, 174, 176
- Auge als schärfster Sinn 53, 92
- Augenlust bei Lukian 2
- Ausbildungsbedingungen von Künstlern im 15. und 16. Jahrhundert 17, 58
- Bärin als Wappentier der Carracci 34
- Barock als Stilbegriff 25, 33
- Bedeutungsumkehrung sprachlicher Bezeichnungen im Mythos 73 f.
- bellezza infinita* 15

- belua marina* 100 ff.
 Bescheidenheitstopos 41
 Bibliothek der Farnese 43
 Bibliothek der Medici 45
 Bibliothek F. Orsinis 43 ff., 65, 70, 140
 Bild-Abbild 102
 Bild-Denken 2 ff., 7 f., 33, 65, 69, 75 f., 169, 187
 Bild-Text 1 f., 6, 70
 Bildcharakter des Mythos 70, 72 f., 77, 140
 Bilder der Mathematik 70
 Bologneser Malerei 23, 65
bonitas Dei 90, 146, 165
brevitas als rhetorische Kategorie 68
 Buch der Natur 85
 Buch der Offenbarung 76, 85
 Bukolik (Pastorale) 24, 29, 38 f., 45 ff., 88 f., 94, 109, 186
Camerino di Alabastro der Familie Este in Ferrara 175
Camerino Farnese 15, 31 ff., 40, 46, 65, 69, 94, 98, 102 f., 147, 162, 164, 182
caritas 98 ff.
causa pudenda, sed apta deo 62
color orationis 56 f., 78
compositio als rhetorische Kategorie 152
coniectura als *modus cognitionis* 6, 52 ff.
concentus ex dissonis 168, 170, 174
 vgl. *discordia concors*
consecutio als rhetor. Kategorie 6, 52
consilium bonum (εὐβουλία) 163 f.
conspectus animi 53 f.
corpus orationis 44, 55, 152, 154, 168
Cortegiano 41
decorum (aptum) als rhetorische Kategorie 13, 15, 27, 55, 59, 71, 74 f., 103, 121, 171
definitio als Erkenntnismodus 6, 52
deformitas 16 f., 156
deificatio 33 f.
 vgl. Verähnlichung mit Gott
 dekorative Bildelemente 25, 29, 36, 183
delectatio als *officium* der Kunst 5, 50, 54, 56, 63, 98, 131, 152
 vgl. *utile/dulce*
 Deniurg 72, 153, 157, 140 f., 143 ff., 170
 Denk-Bild 2, 8, 41, 44, 111, 128
 Dialektik 50, 69 f., 169, 174 ff.
 negative 69, 73
 Dialog 56
 Dichter des Kosmos 71
dignitas im Wortgebrauch 53
 Digression 58, 71
 dionysisch (Nietzsche) 25 f.
discordia-concors 16, 45, 72, 88, 96 f., 161
 vgl. *concentus ex dissonis*
disegno-colore 12
 Diskussion über die Gestaltung der Deckenwölbung 55
dispositio als rhetorische Kategorie 57 f.
 Disposition der Fresken im Raumbkörper der Galerie 9, 12, 15, 21, 25 f., 36, 41, 47, 61, 182
dissimulatio als Darstellungsform 63, 67, 77 f., 80 f., 86, 100
docere-delectare-permoovere als *officia oratoris* 16, 55 f., 155
 vgl. *delectatio, utile/dulce*
 Drama 29, 47, 50
 Dreieck, pythagoreisches 134, 136 f., 147
 Dreiheit 143
effeminatio Dei 113

- Lines ("Ev) als Grund aller Mannigfaltigkeit 68, 82, 90 f., 109, 142 f., 165 f.
 Einheit des Gegensätzlichen und Mannigfaltigen 72, 96, 161, 166, 168, 184
 vgl. *concentus ex dissonis, discordia-concors*
 Einheit menschlichen Wissens und Könnens 51 ff., 56
 Einheit-Zweiheit 134 ff., 143, 145
 Einheit von Theologie, Philosophie und Dichtung s. Theologie, poetische
 Eklektizismus 10, 21, 25, 28 f., 170
 Ekphrasis 1, 4, 44, 58
 Ekpyrosis 132 f.
eleggere 12, 16, 166, 171
 vgl. *pulchritudinis verissimum iudicium*
 Elegie 35
 Elemente der Natur 88, 126, 130 f., 136
elocutio als rhetorische Kategorie 17, 51
 Emblem 14, 62
emendatio naturae als Aufgabe der Kunst 16 f., 86
 Engel 173
 vgl. *mens angelica*
 Enttäuschung der Normalerwartung als Erkenntnisvergnügen 63, 73 f., 80
 Epikureismus 69
 Epoptik 69
 vgl. Mysterien
 Epos 3, 12, 14 ff., 19, 25, 47, 50, 55
 Erhabenes 55, 79, 86, 131, 184 f.
 Erhabenes/Komisches 131, 184
 Ernst/Scherz 79 f.
 vgl. *serio ludere*
 Eros als Elementaraffekt 94 f.
 vgl. Amor
 erotische Ausdruckskomponente der Fresken Carraccis 28, 33, 45
 Ethik 9, 48–52, 54, 115, 174 f.
 vgl. Affekte
eurythmia 15
excogitatio 45, 61
 vgl. *inventio*
exemplum 3 f., 9 f., 12, 28, 45, 49, 58, 61, 70, 83 ff., 100, 114, 124, 164 ff., 170
exercitatio 69, 85
exordium 61 f., 99 f.
 Fabel 49, 67, 77, 80, 85
fabula ioci plena 62, 152
 „Fesselung“ im Mythos 73
 Feuer als Metapher 173, 178 f.
figura 53 f.
figuratio 14
fiorita vaghezza 39
firmitas iudicii 173
flammeum 126
 Form-Materie 113, 116, 135
fortitudo 98, 100 f., 107, 111, 125
 Fruchtgirlanden 183
furor dicimus 33, 56, 64, 67, 74 f., 94 f., 154 f., 173 f., 178 f.
 Galerie als Raumtypus 4 f., 9, 27, 35 f., 37
 Gedankenraum 155
 Gegenreformation 22, 24, 33
 Gegensatztafel der Pythagoreer 135
 Genealogien der Götter 142 ff.
genera dicendi 15, 26 f., 39, 41, 47, 55 f.
genera der Dichtung 74 f., 170
genera der Rhetorik:
 g. deliberativum 48 f., 78

- g. demonstraticum* 1, 15, 48, 50, 56
- g. iudiciale* 48, 78
- als Unterscheidung von Stilprinzipien:
 - g. grande (sublime)* 15, 27, 55 f., 62, 131, 185
 - g. humile (subtile)* 15, 26 f., 39, 56, 62, 131, 185
 - g. medium* 27, 47, 56
- genera* der Mythen vgl. Mythos
- Gerade-Ungerade 135 f.
- Glanz der Ideen 177
- Gleichnisrede 49 f., 54, 58
- Glück
 - als Gegenstand des *genus demonstraticum* bzw. *deliberaticum* 48 f.
 - als Lebensziel 48 f., 62, 123, 163, 179
- Gnosis 69, 112
- Gott
 - 16, 68, 182, 123
 - Gott-Sohn (Christus) 112 f.
 - Gott-Vater 112 f.
 - Unterricht Gottes (Offenbarung) 76
 - Gottes Maß vgl. Maß des Göttlichen
 - Gott-Mensch 88, 119–126, 149 f., 172 f., 177
 - göttliche Kunst als Vorbild menschlicher Kunst s. Kunst
 - Götterbilder 68
- Graphik 27, 103
- gravitas* als Stilprinzip 12
- gratia* als Stilprinzip 12, 15, 47
- Gründung Roms 149
- Gürtel der Venus 130, 144 f.
- Gutes
 - 48 f., 52
 - vgl. *bonitas*, Idee des Guten
- Handeln 49
- Harmonie 71, 161, 174
- „Haupt“ des Raumes 5, 9, 155, 173, 182, 184
- Haus des Zeus 135, 147
- Heilige Hochzeit 130 ff.
- ἑνωσις 123, 149, 175 f., 179
 - s. Verähnlichung mit Gott
- Hermenpaare an der vier *angoli* der Galerie 97
- Hervorgang des Göttlichen aus sich 73 f., 141, 143
- historia*
 - 1, 3, 13, 15, 41, 49, 56
 - historia magistra vitae* 3
 - vgl. *utile*
- Hochzeit
 - als Metapher 85, 135 f.
- Humanisten um den Kardinal Alessandro Farnese 17, 31, 43
- Humor 78–81
- Hymnus 39, 55, 67, 158
- Hypnerotomachia Polifili* 35
- Hypostasen 39, 55, 67, 158
- idea* 11 f., 13 ff., 171
- ideal de la seduction* (Stendhal) 20, 26
- Idee des Guten 68, 71, 90, 133, 146
- Idee des Schönen 10–14, 16, 28, 59, 71, 86, 90, 92, 146, 164 f., 170 f.
- Ideen
 - platonische 82, 91, 116, 126, 132, 136, 141, 144 f.
 - vgl. Kosmos der Ideen
- Idylle 26, 29
- ignudi* 139
- imaginatio* 30
- imago*
 - 53 f.
 - vgl. Bild, *figura*
- imitatio*
 - 12, 85
 - als *aemulatio* 167 f., 170
- Immagini della Virtù* (vgl. Camerino Farnese)

- Induktionsbeweis 49
ingenium 52, 63 f., 168
integumentum veritatis 61 ff., 75, 77 f., 86, 109
 vgl. *involutum*, Mythos
intelligentia 103
intermissio 57
internuntius 85
intuitus 53 f.
inventio 12 f., 15, 17, 45, 51, 61, 79
involutum 65, 67, 78
locus in dicto 79 f.
 in re 78 ff.
ira 101, 104
 Irdische-Himmlische Liebe 14 f., 19, 32 f., 89–97, 119
 Ironie 58, 80 f.
iustitia 98, 100, 103, 111, 136, 184
 Kabbala 113 f.
 Karikatur 27, 78
 Kastration im Mythos 73
 Klausel als rhythmischer Satzabschluß 154
 vgl. Rhythmus
 Kleidertausch von Herkules und Omphale 147, 151 f., 158
 Kohärenz als ästhetisches und logisches Prinzip 9, 55, 61, 152
 Komik 25, 33, 45, 71, 79, 86, 131
 Konzil von Trient 46, 128
 Kopie der Natur 12, 16
 vgl. *imitatio*
 Kosmologie hermetische 112, 140
 orphische 111 ff., 140
 pythagoreische 135, 140
 stoische 109, 148
 platonische, s. Kosmos als Produkt göttlicher Kunst
 Kosmologie-Kunst 10, 45, 55, 57, 183 ff.
 Kosmos als Produkt göttlicher Kunst 71–75, 88, 91 f., 132 ff., 137 ff., 141 ff.
 vgl. Kosmologie-Kunst
 Kosmos der Ideen 91, 142, 145 ff.
 Kosmos-Mythos 71 f.
 Kreis als Metapher der Vollkommenheit 80
 Kugel als Metapher der Vollkommenheit 110, 184
 Kunst-Natur 11–14, 54–57, 86, 116, 155
 vgl. Kosmos als Produkt göttlicher Kunst, Dichter des Kosmos
 Kunst des Welt schöpfers vgl. Dichter des Kosmos, Kosmos als Produkt göttlicher Kunst
 Kunst bei Aristoteles 12, Agucchi 12 ff., 176, 184, Bellori 14 ff., 59, 64, 116, 168–172, 176, bei
 Ficino und Pico 82, 85 f., bei Lukian 1 ff.
 ihre Einschätzung bei den Carracci 34, 181
 Kunstschönes 11 ff., 15 f., 30, 36, 166 f.
 vgl. *imitatio*, Naturschönes
 landschaftlicher Hintergrund 147 f., 180
 Laokoon-Statue 139
 Lebensformen, menschliche vgl. *vita activa-contemplativa-voluptuosa*
 Lebenskunst, menschliche vgl. Anthropologie des Florentiner Neuplatonismus
leggiadria 12
letterati als Verfasser ikonographischer Programme 11, 17, 27 f., 38, 43, 45–47, 61, 81, 98, 136
libri di lascivia 27, 35
 Licht absoluter Schönheit 145
 Licht/Schatten 15, 57, 155
 Liebe/Vernunft bei Castiglione 179
 vgl. Ficino, Philosophie der Liebe
linea 15
 vgl. *disegno-colore*

- Lobrede 1, 13, 18, 40, 47–50, 62 f., 71, 87, 181 ff.
 vgl. Ekphrasis
- locus amoenus* 110, 118
 vgl. Bukolik
- locus ridiculi* 78
 vgl. Satire
- Logos der Wissenschaft 50, 52
- Logos des Weltalls 148, 150 f., 161
 vgl. Kosmologie, Kosmos
- lumen dicinum-l. naturale* 95, 111
 vgl. Natur-Gnade
- lumina orationis* 54, 57, 182, 184
 vgl. Metapher
- Luperkalienfest 151, 157
- lyrisch 26, 47
- männlich-weiblich 111 ff., 135 f., 138, 140 f.
 vgl. Zwei-Prinzipien-Lehre
- maestà* als Stilprinzip 12, 15
 als göttliche Eigenschaft 113, 149, 156 f.
- Maler-literarischer Berater 36, 38
- Malerei der Hochrenaissance als *exemplum* des Kunstschönen 16, 30, 36
 vgl. Michelangelo, Raffael
- Malerei als Erbin der Philosophie und der dichterischen Weisheit 15
- Manierismus in klassizistischer Deutung 16, 21, 36, 170
- Masken als dekorative Motive 183
- Maß des Göttlichen 75, 84
- Materie 11 f., 17, 82, 90 f., 99, 116, 132 f., 141
- Mathematik 49
- matrix mundi* 113
- Meer des Schönen 179
- membra orationis* 40, 55, 61 f., 152, 182
- memoria* der *bellesza infinita* als Aufgabe der Kunst bei Bellori 15
- mens angelica* 82, 90 f., 96
 vgl. νοῦς
- Mensch vgl. Anthropologie des Florentiner Neuplatonismus
- Mensch als *particula perfecti* in Ciceros Anthropologie 13
- Metamorphose 72
- Metapher 8, 50, 53 f., 56, 62 f., 73 f., 77, 80 f., 86, 169, 186
- Metaphysik 3, 9, 66, 69, 92
- Modernität der Galleria F. 20, 24, 26 f., 30
- modi elocutionis* 12, 15 f., 59 f., 171
 vgl. *genera dicendi* als Unterscheidung von Stilprinzipien
- μοῦνας 135 f., 143
- ιονή-πρόοδος-επιστροφή 143
- Monumentalität als Darstellungsanspruch der Malerei bei Ann. Carracci 25
- moralische Kritik an den Fresken der Galleria F. 19
- mors oculi* 113 f., 172 ff., 176
- Muscheln als dekoratives Motiv 183
- Musenanruf bei Bellori 14
- Musik als Paradigma oder Inhalt der Malerei 55, 115 f., 158, 174, 176
- muta poesis* als Definition der Malerei 4, 14
 vgl. *Ut Rhetorica Pictura, pittore parlante*
- Mysterien 62, 65, 67, 69, 73, 77 f., 172, 174
- Mystik 13, 33, 85, 113
 vgl. *mors oculi*
- Mvthos 2 ff., 8, 20, 22, 24, 30, 34, 39 f., 43, 45 ff., 49 f., 61–71, 75, 82, 86, 90, 92, 109, 128 ff.
 als *imitatio naturae* 71 f.
genera des M. 65, 71
 lächerlicher M. 8, 33, 35, 62, 70–74, 76, 85, 131
 Allegorese des M. 23, 31 ff., 41, 44, 64, 128 f., 131 ff., 138, 140 f.
 Kritik an der Allegorese des M. 46, 129

- Nachahmung vgl. *imitatio*, Kunst, Kunst-Natur
 Nachahmung der Antike 21, 26, 28 ff., 107
narratio-argumentatio als *partes orationis* 2 f., 39, 41, 61 ff., 65, 80, 155
 Natur als Künstlerin (*natura artifex*) 11 ff., 16 f., 71 f., 85, 91, 113
 Verhältnis zur Kunst 166 f., 170
 zur Idee des Schönen 12 ff., 166 f., 177
 vgl. *pulchritudinis verissimum iudicium*
 N.-göttliche Vernunft 148, 150 f., 156, N.-Vernunft 16, N.-Gnade 111
 vgl. Kosmologie, Kosmos, Kunst
 Naturalismus (Caravaggio) 21, 170
 Naturschönes 11 f., 36, 76
 vgl. Kunstschönes, *imitatio*
 Neuplatonismus, spätantiker 37, 39, 68, 76, 109
 Florentiner N. 8, 44, 63, 67 ff., 77, 82 ff., 88 ff., 140, 144
nomen proprium 8, 53
numerus vgl. Kosmos als Produkt göttlicher Kunst, Maß des Göttlichen, Rhythmus
 Nützlichendes der alten Geschichte (Lukian) 1 f., 56
 νοῦς (Vernunft) im Neuplatonismus 82, 88, 92, 112, 138, 142 f., 146
obscuritas 52, 63
 vgl. Rätsel, Aristoteles: Verbot der forciert ängstlichen Rede
omnia vincit Amor 35, 128 f., 115 f.
optimum genus dicendi 8, 12, 18, 41 ff., 47 f., 50–60, 62 f., 77–80, 86, 184
ordinatio als Bauprinzip der Kunst 182
ordo orationis 57
ordo caritatis 93
ornatus dicendi 5, 12 f., 15, 21, 47, 51, 53, 55 f., 81, 139, 141, 149
ornatus mundi 54, 57, 92, 139, 145, 184
 Orphik 39, 66, 89, 109, 111 f., 176
 Ovid-Allegorese 33 f., 41, 46, 64, 108, 112, 131
 Palazzetto Farnese 35
 Palazzo Farnese in Caprarola 23, 65
 Palazzo del Giardino in Parma 65, 127
 Palazzo Fava in Bologna 23
 Palazzo Magnani in Bologna 23, 151
 Palazzo Sampieri in Bologna 23
 Paradies 94, 111, 113
 Parodie 29, 35, 45, 47
 Pastorale vgl. Bukolik
 Pathos vgl. Erhabenes
 Patristik Mythenkritik 129
peccatum originale 111
 περὰς-ἀντιρον 113, 134 f., 142 f., 163
perfectio 21
peroratio 9, 61, 154 f.
 Phantasie 12
 Philosophie als *ars moriendi* 150, 176
 Philosophie der Liebe vgl. Ficino
pietas 98 f., 101, 104, 124
pittore parlante 3
pittore nobile 12, 16 f.
 πνεύμα 138
poema nobilissimo die Fresken der Galleria F. als *p. n.* bei Bellori 14, 19
 ποιήσις 3, 7, 14, 48, 50, 53, 72, 131
 Poetik 93 f.
possessio Dei 111
potentia eligendi 162 f., 165 f.
potentia generandi der menschlichen Seele 92
prigioni (Gefangene) als Bildmotiv 99
prima conimectio der obersten Prinzipien aller Realität 139 f., 141 f.
 Prinzipienwissen der Philosophie 52, 88

- prisca natura hominis* 94, 111
 vgl. *peccatum originale*
- prisca philosophia* 59, 65 f., 88
- Programm der Galleria F. 5 ff., 14 f., 17 ff., 22–26, 28, 32–38, 40, 42 f., 45
- proprium pulchritudinis* 13, 50
- prudentia* 99, 101, 103
- pulchritudo* 90
- pulchritudinis verissimum indicium* 166 f., 171
 vgl. Naturschönes, Kunstschönes
- purgatio-illuminatio-perfectio* als Aufstieg der menschlichen Seele 173 f.
- quaestio finita-quaestio infinita* 41 f., 48, 52, 65, 87, 102 f., 109, 181
- Rätsel als Darstellungsform 7, 15, 49 f., 65, 67, 70, 76, 80 f., 87
 vgl. *obscuritas*
- raptus* 13, 120, 155, 173
 vgl. *proprium pulchritudinis*
- ratio naturae* 50 ff.
 vgl. Logos des Weltalls, Weltseele
- Reden, lächerliche des Sokrates vgl. Sokrates
- Reinigung der Seele 69, 74, 173
 vgl. Affekte im ethischen Kontext
- Renaissance 4, 22, 24, 26
 vgl. Malerei der Hochrenaissance als *exemplum* des Kunstschönen
- repetitio* 155, 157
- reprehensio* 57
- Rhetorik, antike im Mittelalter 77, 81
- Rhetorik als *recte faciendi et cogitandi magistra* 59
- Rhetorik-Malerei 58 f., 167
 vgl. *Ut Rhetorica Pictura*
- Rhythmus 50, 55, 71, 158, 174
- Salotto dipinto* im Palazzo Farnese zu Rom 40, 42
- sapientia* 123, 149, 162–166, 175
- Satire 35, 45, 47, 78 f., 130
- Schändliches/Häßliches als Darstellungsform des Erhabenen 78
- Schlaf 113, 118, 146, 149 f., 151, 172, 176
- Schönheit 47, 49 f., 57, 82, 88, 90 ff., 141, 165 ff., 171
 vgl. Kunstschönes, Naturschönes, Idee des Schönen, *pulchritudo*
- Schöpfung als indirekte Selbstdarstellung Gottes im *Buch der Natur* 76, 84, 174 f.
 vgl. Kosmos als Produkt göttlicher Kunst
- Schöpfungslicht 138
- Schriftlichkeitskritik bei Platon 67 f., 77
- securitas* 102
- Seele, menschliche 82 f., 92, 94 f., 108, 163, 173, 177
 vgl. Anthropologie des Florentiner Neuplatonismus, Weltseele
- Sein-Leben-Denken (*esse-vivere-intellegere*) 90 f.
- sensus anagogicus* 155
- sentimentalisch 30
- series mundi* 82 f., 150 f.
- serio ludere* 39, 47, 62, 65, 77–81, 86, 98, 131, 187
- sic virtus ad sydera rapit* 34, 120
- Sinnlichkeit-Verstand 2, 5, 28, 33, 50, 89
- sinnreicher Betrachter* (Lukian) 5, 7, 12 f., 14 f.
- Sixtinische Kapelle als *exemplum* für die Galleria F. vgl. Michelangelo
- Skulptur, antike als *exemplum* des Kunstschönen 12, 15, 22, 30, 79, 169, 171, 176
- solidum* 57
- Sophistik 51, 77 f.
- Sphärenharmonie 3, 58, 171, 174
- Sphingen als *symbola* 29 f., 86 f., 183
- Spiel, ernstes vgl. *serio ludere*
- Sprachcharakter der darstellenden Kunst 2, 5 ff., 43 f., 86

- Sternenglanz vgl. *lumina orationis*
 Stoa 69, 178 f.
 vgl. Kosmologie, stoische
 Sturz und Wiederherstellung der Malerei 16, 21
suavitas 47, 51, 56 f.
summum bonum 149
 Syllogismus 49, 52
συμφωρα 65, 70
 vgl. Mythos
συμμετρία 74, 182
συμπάθεια 74, 181
 Syntax 44, 50
 Tadel 182
 vgl. Lob, Satire
 Tanz als Metapher 158, 175, 177 f.
 Tausch der Herzen als Metapher des *amor mutui* 93
temperantia 98, 100, 103, 111
 Theologie 3 f.
 Th. poetische 3 f., 35, 39, 45, 62, 77, 85 ff., 128 f., 131
 negative Th. 76
Tondi der Galleria F. 128 ff., 139
τόποι 49
 Tragödie 30, 55, 70
transitus zwischen Natur und Kunst 167
 Trunkenheit als Metapher des *furor dicinus* 174 f., 179
 Tugend 48 f., 52, 68, 70, 94, 96–104, 149, 162 f., 173, 181, 184
unio naturae 50 ff., 54, 59, 63, 86, 184
urbanitas als sprachliche Ausdrucksform 50, 81
 Urteil (*iudicium*) 5, 10, 12, 15, 53, 57, 61–65, 95, 158, 160–169, 171
Ut Pictura Poesis 3, 8, 12–16, 19, 29, 58 ff., 167, 172
Ut Rhetorica Pictura 3, 12 ff., 15, 17, 42, 58 ff., 167, 171
utile 1 f., 5, 41, 48 f., 56
 u./dulce 4, 48, 50, 56, 98, 131, 172
*varieta*s als Darstellungsprinzip 15 f., 21, 51, 57, 183
velamentum poeticum 67, 70, 74, 131
 Venus-Grotte 35
 Venus Kallipygos 122
 Verähnlichung mit Gott 75, 84 f., 123, 163
verba prisca 53
 Verdeutlichung als Fähigkeit des Vor-Augen-Führens in Rhetorik, Dichtung und Malerei 1, 15,
 49 f., 52 ff., 58, 63 f., 71, 155, 169, 186
 Vermählung der Seele mit Gott 174
 Vieldeutigkeit des Mythos vgl. Mythos
 Villa Farnesina vgl. Raffael
virtus vgl. Tugend
virtus der Natur 148
virtus securitatem parit 102
vis intelligendi der menschlichen Seele 92
vita activa-contemplativa 69, 75, 93 f., 99, 104, 108, 111, 147, 149, 164, 173, 181, 184
 v. voluptuosa 110, 162 f.
 Vollendetes der Kunst 1 f., 54–57
 Vollendung des Lebens 174, 178
 vgl. Verähnlichung mit Gott, *ἐνθεσις*, *mors osculi*
 Vorsokratiker 51
 Vorstudien zu den Fresken der Galleria F. 9, 23, 29, 31, 36
 zum Jupiter-Juno-Fresko 130, 134, 137, 144
 zum Dionysos-Fresko 175 f.
vox ambigua 80, 119
 Wahnsinn vgl. *furor dicinus*
 Wahnsinn, cholerischer 101, 104, 106

- Wände der Galleria F. 9, 24, 34, 181 f.
 Wahl der menschlichen Lebensformen 83
 vgl. Urteil
 Wahrscheinlichkeitsbeweis (Enthymem) 6, 49 f., 52, 70
 Welt als *pictura Dei* 185 f.
 Welt, translunare/sublunare 16, 51, 54 f., 59, 74, 82, 84, 92, 96, 132, 135, 140 ff., 156, 158, 183 f.
 Weltschöpfung vgl. Kosmos, Kosmologie, Weltschöpfung als problematischer Vorgang einer Umkehrung des Göttlichen im Platonismus 112, 141
 Weltseele 82 f., 91, 133, 137, 146
 Weltvernunft 132 f.
 Wort, göttliches 112
 Wortgebrauch 53, 183
 Wortstellung (*conlocatio verborum*) 55, 152
 Zahlen-Metaphysik 134–138, 143 f., 147
 Zeuxis-Anekdote 166 f., 171
 Ziel des menschlichen Lebens 32, 49, 75, 99, 115, 172 f., 177, 179
 Zweiheit 136, 143 f.
 Zwei-Prinzipien-Lehre 96, 116, 132–135, 138, 140, 142

PERSONENREGISTER MIT STICHWORTVERZEICHNIS

*siehe Literaturverzeichnis

- Aesop Erfinder von Fabeln als Überzeugungsmittel (Aristoteles) 49
- Aetius Zwei-Prinzipien-Lehre der Stoa 135
- *Agucchi, G. B. zur *Biographie*
allgemein: 11
Vertrautheit mit den Carracci, gehört zum Humanistenkreis der Familie Aldobrandini (gemeinsam mit Tasso), ebd., vgl. dazu auch 39 f., 155
Beziehung zur Familie Farnese 39
Autor des ikonographischen Programms der Galleria F. 24, 43
Traktat *Del Mezzo*: Mythosbegriff 39 f.
Trattato della pittura: Interpretation der Galleria F. nach Kategorien antiker Poetik und Rhetorik 11 ff.
neuplatonisch geprägter Kunstbegriff (Darstellung der „idea della bellezza“), 11 ff., Wirkung der Kunst auf den Betrachter (= „raptus“ durch eine „cosa divina“) 13, Beziehung zu Ficino 13 und Tasso 155
rhetorische Implikationen (Cicero) 11 ff., 58 f., 167 (Bezug auf „exempla“ durch die „finezza di guiditio“ des Künstlers), Vorrang des Kunstschönen vor dem Naturschönen, Kunst als „emendatio naturae“ 11 ff.
Wirkung auf Bellori 14 ff., 171
Deutung durch Mahon 28 f.
- Aischines Darstellung der „ironia“ des Sokrates nach Ficino 80
- Alberti, L. B. „istoria“ als zentraler Begriff der Malerei 3, 15, 171 (Darstellung vielfältiger menschlicher Charaktere nach der rhetorischen „decorum“-Regel)
- Alciatus, A. 33, 65
- Aldobrandini römische Adelsfamilie
Beziehung zu Agucchi 11, 39
zur Familie Farnese 23, 39
zu Tasso 39
Erwerb von Tizians „Dionysos und Ariadne“ 175
- Aldobrandini, Margherita, Gemahlin von Rannuccio I. Farnese, Herzogin von Parma 36
- Alfonso I. d'Este Herzog von Ferrara, Auftraggeber für Tizians „Dionysos und Ariadne“ 175
- *Allen, D. C. 46, 64
- *Allen, M. J. B. 39, 156, 174
- Alpers, S. 58
- Anderson, J. 127
- Anguillara, A. dell' 33
- Apelles 3, 166, 169
- Apollodorus Perseus und Andromeda 100
- Apollonius Rhodius Thetis und Peleus 125
- *Apuleius Venus-Thiasos als Vorbild für Claudianus (Chapell) 122
Quelle für das Parisfresko (Martin) 158 f.
Paris-Urteil 160
- Ariost 89
- *Aristoteles Metaphysik als Theologie 3, 66
Referat der pythagoreischen Metaphysik (Zwei-Prinzipien-Lehre) 135
Formprinzipien der Natur 116
Wahrscheinlichkeitsbeweis (Enthymem) 6, 49
Tugendlehre 94, 99
Gerechtigkeitsbegriff 111
„Wohlberatenheit“ (bonum consilium, *εὐβουλία*) 164
Lebensformen des Menschen (vita activa/vita contemplativa) 104, 154
Glück als Lebensziel 48
Kunst aus „Nachahmung der Natur“ 12, 71
Dichtung als Darstellung eines Allgemeinen 9
Mythos-Philosophie 3
- Malerei-Rhetorik 42, 58

- „Ständeklausel“ der „Poetik“ 12, 26
genera dicendi der „Rhetorik“ 48
 „beratende Lobrede“ über das Glück 48 f.; ihre Form 50; ihre Nähe zur Dichtung 50; ihre sprachliche Form (Hypotaxe, „urbanitas“, rhythmische Gliederung) 50; ihre Beweismittel („exempla“, Fabeln, Gleichnisse, Rätsel, Mythen) 49
 Metaphern 50
 Lob und Tadel 182
 Verdeutlichungsgebot mit Lob Homers 50
 „decorum“-Regel 48 f.
 Verbot forciert ängstlicher Rede 7
 Homer 12, 50
 Weisheit des Silen 176
 Endymion 149
- Ps.-Aristoteles kosmologischer Begriff der Malerei 185
- Aristophanes Tithonos 118
- Armenini, G. B. Empfehlung mythographischer Traktate an Maler und ihre Auftraggeber 46
- *Augustinus, A. „mens angelica“ 90; „ordo caritatis“ 93, „cognitio matutina“ 120; hermeneutische Maxime zur Deutung der III. Schrift 131; Kritik der poetischen Theologie des Varro 32
- Bacon, Fr. 46, Pan 156
- *Baglione, G. Lob der Galleria F. 11, 13
- Baldinucci, F. Bezug zum Kunstbegriff Agucchis 11
- Barwick, K. 52
- *Beierwaltes, W. 3, 13, 69, 73, 75 f., 84, 90 ff., 142 f. 165, 181
- *Bellori, G. P. zur *Biographie* 13 f.
 biographische Informationen zu Agostino Carracci 17, 34
 zur „Accademia“ der Carracci 17
 zu Annibale Carracci: Gespräche mit Agucchi 14, Karikaturen Carraccis 27, Aufträge an An. Carracci nach Beendigung der Galleria F. 40 f.
Deutung der Malerei Annibale Carraccis (idealer Stil) als „Wettkampf“ mit der Natur 13, als Darstellung von „idee celesti“ 13, als Veremigung des Kunstschönen („exempla“) der Antike und der Renaissance 15 f., 171
 Studium der Natur 170
 als Darstellung der „natura sapientissima“ 16
 als Einheit von Natur und Kunst 16, 116, 170
 als Resultat des „eleggere il perfetto“ 16, 171
 als Darstellung von Affekten 15 f.
 als Befolgung der „decorum“-Regel der Rhetorik 171
 als Darstellung einer „bellezza infinita“ 15
 als Verwirklichung der „discordia-concors“-Regel („varietas“) 16
 als Wiederherstellung der zu Boden gestürzten Malerei 16
Kunstbegriff
 Anknüpfung an Agucchi 14
 Anknüpfung an die Rhetorik 14 f., 58 ff., 168, 171
 Bezug zu Ficino 86
 als Verdeutlichung der „idea della bellezza“ im Sinne des Platonismus 14 ff.
 als Bewahrung der Einheit zwischen translunarer und sublunarer Welt 16 f.
 als „emendatio naturae“ 86
 Vorrang des Kunstschönen vor dem Naturschönen 16 f., 116
 als Verwirklichung der antiken „modus“-Lehre 16
 als Nachahmung des Zeuxis 167, 171
 als Überbietung des Paris-Urteils 171
 als Darstellung einer „cosa divina“ 14
 Wirkung auf den Betrachter („raptus“) 16, 155
 Kritik am „genus mimeticum“ (Caravaggio) 16, 170
 Kritik am „genus phantasticum“ (Manieristen) 16, 170
Deutung des Camerino Farnese 31, 164 (zu Merkur)

Deutung der Galleria Farnese als Tugendallegorese 13
als Darstellung des Kampfs zwischen Irdischer und Himmlischer Liebe nach Platon 14
als Einheit von „utile“ und „dulce“ 172
als Verwirklichung der „sapienza“ antiker Dichtung und Philosophie 15
als „nobilissimo poema“ 14
als „muta poesis“ 171
Notwendigkeit eines „sinnreichen Betrachters“ (Lukian) 14 f.
zu einzelnen Bildmotiven
Erotenpaare 33, 61 f.
Hermenpaare 97
Apoll-Marsyas 18, Apoll-Merkur 18
Arion 18, Boreas-Oreithyia 17
Daidalos-Ikaros 18, Diana-Callisto 18
Herkules-Ladon 18, Hermaphroditus-Salmacis 17, Leander-Hero 18, Orpheus-Eurydike 18, Prometheus-Herkules 18, Prometheus-Minerva 18; Perseus-Andromeda 18, 101, Polyphem 18, 105, Aurora-Cephalus 120, Seethiasos 18, 121, Jupiter-Juno 18, 130 ff., 146, 149, Diana-Endymion 15, 18, 149, Venus-Anchises 18
Herkules-Omphale 18
Pan-Diana 18, 156, Urteil des Paris 18, 159, Dionysos-Ariadne 17, 178, 180
Ambivalenz seiner Deutung 17 ff., 32 f., 180
ihre Zurückweisung in der späteren Forschung 19 ff., 28
Wiederaufnahme der formalen Deutung („idealer Stil“) 36, 45 ff.
Wiederaufnahme der inhaltlichen Deutung 32, 45 ff.

Belting, H.

Bembo, P. Philosophie der Liebe, 23, 88
Präsenz seiner Schriften in der Bibliothek der Farnese 43
in der Bibliothek Orsinis 45

Benevieni, G. 66

*Berchorius, P. Perseus-Andromeda 100, Hermaphroditus-Salmacis 112 f., Pan-Syrinx 114
Bertier, Ph. 22
*Bessarion Mythosbegriff 67, Mythenkritik 129, Hera 133
Präsenz seiner Schriften in der Bibliothek Orsinis 44
Bialostocki, J. 12
Blume, D. 148
Blumenberg, H. 12
*Boccaccio, G. Mythograph 46, Pastorale 109, Jupiter-Juno 131 f., Homer 68, 128, poetische Theologie 77
*Bocchi, A. Zusammenhang mit der Familie Farnese 24, 31, 43, 65, mit Agostino Carracci 24, Anknüpfung an Cicero 65, Berufung auf Proklos 65, Begriffe des Bild-Denkens 65
Herkules 31
Bodmer, H. 24 f.
*Boethius „amor“ kosmologisch und metaphysisch 181, pythagoreische Metaphysik der Zahl 136
Bolaffi Dizionario 37
*Boschloo, A. W. A. 170
Botticelli, S. 14, Minerva und der Kentaure 177
Bremer, D. 50
*Briganti, G. 31, 40, 42
*Brinkmann, H. 64, 77, 81, 155
Brummer, H. 156
Bruni, L. 24
*Bruno, G. Paris-Urteil 165 f.
Bruyne, E. de 77
*Buck, A. 3, 46 ff., 66, 168
*Buffiere, F. 71, 131
Caesar, C. I. 51
*Calvesi, M. 61, 176
*Cammorata, G. 17, 170
Caravaggio 16, 170
Caro, A. zum Humanistenkreis der Farnese 31, Freund Orsinis 31, 45 f., Vertrautheit mit Gyraldus 141 f., Autor ikonographischer Programme 31, 45
Carracci, Agostino künstlerisches Selbstverständnis 17, 34, Kenntnis antiker Rhetorik 58 f., Bezug zu Bocchi 24, 65, Fresko „Aurora und Cephalus“ 23, 34, 118, Aufnahme dieses Mythos bei seinen Funeralien 34, 120
Fresko „Seethiasos der Thetis“ 23, 121 ff., 172

- Stich „Reciproco Amore“ 35
- Stich „Goldenes Zeitalter“ 35
- „lascivia“ 35
- Fresken im Palazzo del Giardino (Parma) 127
- Carracci, Annibale
- idealer Stil*
- Deutung durch Agucchi 12 f. und Bellori 15 f.: als Einheit von „disegno“ und „colore“ 12, als Bezug auf „exempla“ des Kunstschönen 12, 23 (Tietze), 28 (Mahon), vgl. dazu 61, 170 f.
- als „viva espressione degli affetti“ 12, 16, als Übertragung rhetorischer Darstellungsregeln auf die Malerei 12 f., 15 f. als Nachahmung des „ottimo Poeta“ (Aristoteles) 12, des idealen Redners (Cicero) 12; vgl. dazu 48–60, 61 ff., 152 f., 155, 170 f., 181 ff.; erfordert den „uomo intendente“ als Betrachter 12 f., 14 f., als Darstellung einer „cosa divina“ 13 f., übertrifft die Natur 13, 16, „vivi colori“ (Baglione) 13, Verdeuthlichungsfähigkeit 15, überträgt die Weisheit der Dichtung und der Philosophie auf die Malerei 15, als „stile proprio“ 15 f., als Einheit von *docere-delectare-permoovere* 16, 172, „eleggere“ 16, Wiederherstellung der Malerei 16, Beachtung des Gebotes der Kohärenz 152 f., 154 f.
- spätere Deutungen der Galleria F.*
- als „lascivia“ (La Bruyere, Rosa) 19 f. als Chaos und Demonstration formaler Virtuosität (Fuessli) 22, als Verwirklichung des „ideal de la seduction“ (Stendhal) 20, als „assemblage des effets disparates“ (Laine) 20, als „assemblage de différentes beautés“ (Felibien), als „compromis entre le beau antique, la grâce du Corrége et la vigueur de Raphaël“ (Delaborde) 21, Tradition des Vergleichs mit Raffael 21, als Eklektizismus (Winckelmann) 21, als epigonal (Schelling) 21, als Darstellung des nackten Menschen 22 f. (Tietze), 25 (Voss), als „apotheose de l'amour sensuel“ (Rouches) 24, als „point de départ de l'art moderne“ (Peyre) 25, als „poetische Erhöhung des erotischen Triebes“ (Voss) 25, als monumentaler Stil (Voss) 25, als „re-interpretation of the broad formulae of classicism into a living language“ (Mahon) 27, vgl. Gnudi 30, als akademischer Eklektizismus (Lee) 29, als Parodie des Kunstideals der Renaissance (Wittkower) 29 f., als „relevation of the spiritual through the medium of the sensual“ und als Antizipation eines barocken Darstellungsprinzips (Martin) 33, als Satire und Götterburleske im Sinne Lukians sowie als Empfehlung des „reciproco amore“ (Dempsey) 35, als creative Erweiterung der Renaissance-Malerei und als Vermittlung von Natur- und Kunstschönem (Posner) 36, moral. Kritik an der Galleria F. 19 f.
- Bezug zur Bukolik 15, 23, 38 f., 47
- zur Arbeitsweise des Malers 36 f., 130, 134

- zur „decorum“-Regel 27, 35
 Komik 79 f.
 Pathos 185 f.
 Einheit von Form und Inhalt 186 f.
 impliziert einen kosmologischen Begriff der Malerei 184 f.
 zu den Vorzeichnungen 29
 zu den Fresken des *Camerino Farnese* 31 f.
 Pläne nach Vervollständigung der Galleria F. 40
 Bezug auf Raffaels *Galatea* 107 und auf Philostrat ebd., auf Raffaels *Psyche* 144, auf die Sixtinische Kapelle 23, 108, 138 f.
 „genus grande“ im Jupiter-Juno-Fresko 130, zu seiner Licht- und Farbbehandlung 139, 147, Haartracht der Juno 143 f., Wechsel ihres ikonographischen Typus 144
 Typus des Dionysos in der Auseinandersetzung mit Tizian 175 f., Vorstudien zum Dionysos-Fresko 176, Bildform dieses Freskos 177 ff.
 als Karikaturist 27
 neben Raffael im Pantheon bestattet 21
- *Cartari, V. als Mythograph 24, 46, Bezug zu Ficino 33, Jupiter-Juno 131, Jupiter 133, 146, Silen des Bacchus 176
- *Castiglione, B. Philosophie der Liebe 23, 88, 179, *mors-oculi* 172, Welt als Gemälde Gottes 185, Bescheidenheitstopos 41, Präsenz in der Bibliothek der Farnese 43
- *Catull carmen LXIV (Vermählung von Thetis und Peleus, Auffindung Ariadnes durch Dionysos) 44, 123 ff., 172, 177 f.
- Cesio, C. Stiche zu den Fresken der Galleria F. 13
- *Chapell, M. 121 f., 126
- *Chastel, A. 14, 40, 42, 175
- *Cheney, I. 40
- Chenu, M.-D. 77
- Chiabrera, G. Procris und Cephalus 120
- Christus indirekte Redeweise 67
 als Erlöser im Mythos Ovids präfiguriert 34, 108, 112 f.
- *Cicero, M. T. *optimum genus dicendi* 8, 43, 48, 50–58; Thema des „optimum gen. dic.“ 51 f., 62 f.; Bezug auf die „consensio naturae“ 50 f., 52, 184; Wiederherstellung der Wirklichkeitsauffassung der vorsokratischen Philosophie 51, als Kritik an der Trennung von Reden und Denken 51, als Vereinigung menschlichen Wissens und Könnens 51, als Erbe der Philosophie 53, 56, als Erbe der Dichtung 12, 47 f., universaler Anspruch („materia indeterminata“) 47, 53, Darstellung intelligibler Wirklichkeit 63, Darstellung unendlicher Schönheit 15, als Einheit von Natur und Kunst 54 f., 56, Bezug zur Kosmologie 54, 57, 183 f. Anknüpfung an Homer („poeta et orator“) 12, an Platon 51 f., 55 f.
sprachliche Darstellungsmittel:
 „color orationis“ 56 f., „conlocatio verborum“ 55, Rhythmus 55, Musik als Vorbild 55, Wechsel der „genera dicendi“ („modi elocutionis“) 55 f. „ironia“ 58, 80 f., „urbanitas“ 80 f. „serio ludere“ 47, 62, 80 f. Ambivalenz von Ernst und Scherz 79 f.
 Metaphern („verbi translatio“) 53 f., als „lumina orationis“ 57, 182, ihre „dispositio“ im „corpus orationis“ 57, Licht/Schatten 15, 57, „varietas“ 57, „ornatus dicendi“ 15, 53; „exempla“, Vergleiche, Antithesen 58, Fabeln, Rätsel 50, 80, „brevitas“ 58, Digression 58 „modi cognitionis“ 6, 52 ff.
 „genera dicendi“ („modi elocutionis“) 12, 39, 48, 55 f. („genus grande“),

- „humile“, „medium“),
 Wortgebrauch 58, 183
 „quaestio finita“-„quaestio infinita“ 41 f., 48, 52 f.
 „officia oratoris“ („docere, delectare, permovere“) 16, 55 f.
 Theorie des Humors 73, 78 ff., ihre Wirkungsgeschichte im Mittelalter 81
 Wahrscheinlichkeitsbeweis 52
 Verdeutlichungsforderung 50
 Kohärenzforderung 61, 152
 Auge als schärfster Sinn 53
 Lust durch unerwarteten Erkenntnisgewinn 63, 73 (erregt „admiratio“ 80)
 „inventio“ 61 (Rhetorica ad Herennium), „exordium orationis“ 99, „peroratio“ 155
 Lob/Tadel 182
 Begriff des Kosmos 13, 57, 183 f.
 Zeuxis-Anekdote 166 f.
 Malerei-Rhetorik 166 f., Bedeutung der „exempla“ 166 f., „idea“ des Schönen und die Vielfalt ihrer konkreten Erscheinungsformen in der Natur 166 f., 171, „transitus“ zwischen Natur und Kunst 166 f., „pulchritudinis verissimum iudicium“ 166 f.
 Einheit von „vita activa“ und „vita contemplativa“ 52, 154
 Schicksal des guten Staatsmanns 37
 Endymion 150, Feuer als Bild für den göttlichen Logos 133, Weisheit des Silen 176
 Wirkung auf Alberti 171, Agucchi 12 f., Bellori 15 f., 59, 167, 171, auf Bocchi 65, auf Tasso 39, 47, 59
- Claudianus Epithalamium mit Thiasos der Venus 121 f.
- Clemens Alexandrinus Jupiter-Juno 129
- *Cody, R. 14, 38 f., 89, 109
- *Comes, N. als Mythograph 46, Atlas 32, Perseus 101, Hermes 103, Pan 155 f., Amor-Pan 109, Pheüs-Peleus 126, Endymion 150, Ganymed 164, Jupiter 133, Juno 141, pythagoreische Metaphysik der Zahl 138
- *Cornutus, A. Atlas 32, Hermes 103, Amor-Pan 109, Pan 156, Herkules 148, Genealogien der Götter 143
- Correggio Vorbild für die Carracci 20 f.
- Cusanus, N. indirekte Redeweise 67, rezipiert durch G. Bruno 166, Schriften in der Bibliothek Farnese 43
- Daniele da Volterra Fresken im Palazzo Farnese 40
- Dante Alighieri poetische Theologie 77, Homer-Auffassung 128
- *DeGrazia-Bohlin, D. 27
- *Delaborde, H. 21
- *Dempsey, Ch. 17, 27, 29, 35 f., 40, 47, 58, 96, 118, 120, 123 f., 129 f., 170, 176
- Dion Chrysostomos Zeus und Hera 129 f., 133
- Diogenes Laertius stoische Zwei-Prinzipien-Lehre 132 f.
- *Ps.-Dionysius Areopagita theologia negativa-affirmativa 76, indirekte Redeweise („symbola“) 76, häßliche symbola 76, lächerliche symbola ebd., „Trunkenheit“ 178, Bezug auf Proklos 76, Wirkung auf Ficino 173 f., auf Cusanus 67.
- *Dolce, L. Ovid-Allegorese 33, 64 f., als Kunsttheoretiker 64
- Donatus, A. 81
- Dronke, P. 77
- Dufresnoy, Ch. A. 21
- Ecco, U. 43
- Empedokles „Liebe“-„Haß“ als kosmologische Prinzipien 96, 109
- Equicola, M. Philosophie der Liebe 88
- Erasmus von Rotterdam „serio ludere“ 39, 81, Kritik der Mythenallegorese 46
- Eriugena, Ioann. Scotus negative Theologie („symbola“) 76
- Erler, M. 74

- Euphranor 3
- Farnese, Alessandro, Herzog 37 f., 40 f.,
100, 102,
104, 122,
161, 175
- Farnese, Alessandro, Kardinal 31, 37 f.,
45, 65, 161
- Farnese, Odoardo, Kardinal, Auftraggeber
A. Carraccis 20, 31, 33 f., 38, 42
- Farnese, Ranuccio I., Herzog von Parma
36, 38
- Farnese-Familie 23 f., 31, 39 f., 43, 65 f.,
99, 129 f., 147, 149, 152,
175, 181
- Felbien, A. 20 f., 134
- *Festugiere, A.-J. 14, 89
- *Ficino, M. *Metaphysik und Kosmologie*
„anima mundana“ als „vinculum naturae totius“ 82 ff., Bezug zu Plotin 82, zur hermetischen Kosmologie 111 f., zum Pythagoreismus 137
Philosophie der Liebe
Allegorese der zwei Aphroditen in Platons „Symposion“ 89 ff., „amor“ als metaphysisch-kosmologisches Prinzip 92 f., als naturhafter Elementaraffect 95, „amor divinus“ 93, 95, „amor humanus“ 89, 94 f., „amor mutuus“ 93 f., als Restitution der „prisca natura“ des Menschen 96 f., „amor ferinus“ 101, 104 f., Kritik des „amor simplex“ 105, „amor“ und „fortitudo“ 107, „furor Veneris“ 94 f., Bezug auf Platon 89, 94–97, auf Lukrez 89, auf Ps.-Dionysius Areopagita 90, Bezug zur bukolisch-pastoralen Dichtung 39, 88 f., 108, Wirkungsgeschichte 39, 44, 88, Bedeutung für das ikonographische Programm der Galleria F. 8 f., 13 f., 33, 37 f., 154 f., Bedeutung für das ikonographische Programm des Camerino F. 32
Anthropologie
„anima humana“ 83, exponierte Stellung des Menschen in der Natur 83, Deutung des „peccatum originale“ 110 f., Bedeutung von „ars“ und „consilium“ für die menschliche „ars vitae“ 83, Lehre von den Lebensformen und ihrer Einheit 32, 94, 154, 161 ff. (als Allegorese des Parisurteils), Mensch als „deus secundus“ 84, Bedeutung des „furor“ für die Vollendung des menschlichen Lebens 173 ff., Ambivalenz des Wahnsinns 173 f.
Kunst als „emendatio naturae“ 86
Mythosbegriff 34, 77
Schönheit als „splendor Dei“ 90
Empfehlung indirekter Rede 67
„serio ludere“ 77 f.
Deutung Homers 64, Allegorese des Zeus 133, 146, „turrus Iovis“ 135, Pan 156, 174
Kenntnis des Timaios-Kommentars von Proklos 140
- *Foratti, A. 25 f., 139, 147
- Förster, R. 107, 121 f.
- Fossier, Fr. 43
- Fraunce, A. 156
- Freedberg, S. J. 36
- Fuessli, H. 20
- Fulgentius, C. G. 32, 161 (Paris-Urteil)
- Ganz, P. F. 64
- Garin, E. 64, 89
- Garner, B. C. 46
- Giovio, P. Mythograph 45
- *Gnudi, C. 30, 170
- Godhart, H. L. 133
- Goethe, J. W. v. 1 f.
- Goodenough, E. R. 133
- Goodman, N. 43
- *Gombrich, E. H. 3, 14, 35, 58, 89, 177
- Green, D. 81
- Gregor XV (Papst) 81
- Gryneus, J. J. Drucker der „editio princeps“ der Werke Platons 142
- Guarini, G. B. „Pastor fido“ 24, 47
- Guthmüller, B. 46
- *Gyraldus, L. als Mythograph 24, 46, 141 f.
Bezug auf Proklos 140 f., Amor 109, Endymion 150, Jupiter 133, 138, 140, 146, Juno 138, 140, Merkur 101, 164, Pan 156
pythagoreische Metaphysik der Zahl 138
Quelle für Orsini u. a. 141 f.
- Hadot, P. 69, 91
- Heinrich IV., König von Frankreich 120
- Henkel, M. D. 33
- Heraklit Kosmos als Einheit des Gegenständlichen 96, 161
Welt als Fluß 114

- *Ps.-Heraklit Athene 103, Herkules 32, 147 f., Hermes 103, Odysseus 103, von Orsini benutzt 103
- Hermes Trismegistos als Enkel des Atlas 32, als Begründer menschlicher Weisheit 88, kommentiert von Ficino 112
- Hesiod Deutung seiner Götter-Genealogien durch Proklos 70 ff., 147, Bedeutung für Pico 85
- *Homer als größter „Maler“ (Lukian) 3, vorbildlich in der Nachahmung „edler“ Menschen (Aristoteles) 12, Meister lebendiger Vergegenwärtigung von Reden und Handlungen (Aristoteles) 50, als vollendeter Redner (Cicero) 12, als Theologe bei Macrobius (64, 128) und Proklos (70 ff., 141) als Kosmologe (Pico) 96, als Pythagoreer (Polizian) 138, Einheit von H. und Platon (Proklos) 76, Lukian-H. 169, seine Dichtung als Ekphrasis (Lukian) 4, Zeus-Hera 128 ff., 145, 148, Kritik an H. (Sokrates) 70, 129, 141 f., (Kirchenväter) 129, (in der Renaissance) 129; vgl. Boccaccio, Dante, Ficino, Petrarca, Platon (Mythenkritik), Poliziano
- *Ps.-Homer (Götter-Hymnen) Aurora (Eos) 118, Aphrodite (Venus)-Anchises 148, Aphrodite 158, Pan als Führer des Nymphenreigens 158, 174, Pan-Hermes-Dionysos 158, Ganymed 164
- Honorius Augustus röm. Kaiser, Auftraggeber für Claudians Epithalamium 121 f.
- *Horaz *Ut Pictura Poesis* 4, 29, Dichtung als Einheit von „utile“ und „dulce“ 4
- Hyginus 32, 161 (Paris-Urteil)
- Isidor v. Sevilla poetische Theologie 76, antike Rhetorik 77, Ironie-Rätsel-Allegorie 81
- *Jamblich Deutung des Pythagoras 69, „symbola“ 69 f., Lob der Anstrengung 69 f., pythagoreische Metaphysik der Zahl 134 f., Freundschaft mit Gott als menschliches Lebensziel 173, Herkules als Bild der philosophischen Existenz 69 f., Rhea 144
- *Janitschek, H. 22, 24
- Jeuneau, E. de 72
- Julian Kaiser, 64 (Sonnenhymnus bei Ficino)
- Kant, I. 2, 54, 73, 171
- Kibre P. 140
- Kleanthes 133 (Zeus-Hymnus)
- *Klein, R. 58
- Koselleck, R. 3
- Krämer, H.-J. 68
- Krautter, K. 38, 128, 131
- Krewitt, U. 81
- Kristeller, P.-O. 82, 99
- Kuhn, R. 108
- Laktanz Jupiter-Juno 129
- La Bruyere, J. de 19
- *Landino, Cr. Mythos 4, poetische Theologie 77, Venus 149, Aeneas 149, Paris-Urteil 161
- Lascari, G. 44 f. (Bibliothek Orsinis)
- Latini, Br. 45 (Bibliothek Orsinis)
- *Lausberg, H. 1, 48, 52, 55 ff., 61
- Lavin, I. 120
- *Lee, R. W. 29, 168
- Leone Ebreo 88, Amor 96, Pan-Syrinx 115, „mors osculi“ 172
- Lesky, A. 130
- Lewy, H. 178
- Lomazzo, G. P. Welt als „pictura“ Gottes 184 f.
- *Ps.-Longin Pathos 185
- Lord, C. 33
- Lorenzo de 'Medici 45 (Bibliothek Orsinis), als Bild des idealen Menschen in Ficinios Allegorese des Paris-Urteils 163
- Lubac, H. 77
- Ludovisi, L. 11
- *Lukian Malerei-Rhetorik 11, Sprache der Malerei, Mythosbegriff 2; Homer als „Maler“ 3, als Vorbild für den Redner 169; Kunst als Einheit von Belehrung und Vergnügen 1, 41, 56 normativer Schönheitsbegriff 5, 57, Einheit von Malerei, Dichtung und Philosophie 169, Kunstwerk als Einheit in der Mannigfaltigkeit 169, Raum der Kunst in Analogie zum menschlichen Körper 5, Decke als „Haupt“ des Raumes 5, 155, als Analogon zum Sternenhimmel 155; Bezug auf „exempla“ 10, 169, „sinnreicher Zuschauer“ 5
- Götterburlesken 131, Perseus-Andromeda 4, 100, Paris-Urteil 126, 159 f., Ganymed 150, Hyacinth 150
- Lukrez Venus 89

- *Macrobius 24, Homer 64, 128, poetische Theologie 76 f., Zeus 133, Zeus-Hera und pythagoreische Metaphysik der Zahl 136
- *Mahon, D. 11 f., 14, 25, 27 f.
- Maier, I. 140
- *Malafarina, G. 36, 123
- Malvasia, C. popularisiert Agucchi Deutung der Carracci 11, 13
- Manilius Perseus-Andromeda 100
- *Marcel, R. 14, 89, 140
- Maria „mater Dei“, präfiguriert durch Salmacis bei Berchorius 112 f.
- Maria s. Honorius Augustus
- Maria de' Medicis s. Heinrich IV.
- Maria von Portugal Gemahlin des Herzogs Alessandro Farnese 122
- *Martianus Capella poetische Theologie 76, antike Rhetorik 77, pythagoreische Metaphysik der Zahl und Jupiter-Juno-Allegorese 136
- *Martin, J. R. 19, 31 ff., 36 f., 39–43, 45 ff., 69, 86, 96, 99 f., 102 ff., 106, 108 f., 114, 119 ff., 126, 134, 139, 147, 149, 153 f., 158 f., 161, 175, 177, 179 f.
- *Marzik, I. 37 ff., 42, 44, 47, 86 f., 96, 99, 100 ff., 104, 106, 108 f., 115, 118–121, 123, 129 ff., 147, 149, 151, 154, 156 f., 161, 163, 175 f., 181
- McDaniel, S. R. 46
- Meier, Chr. 77
- Merivale, P. 156
- Michelangelo Vorbild für Annib. Carr. 12, 20, 23, 29, 36, 99, 108, 138 ff., 147, jüngstes Gericht 185 f.
- Minucius Felix Homer-Kritik 129, ediert von Orsini 129, 182
- Monteverdi, Cl. 30
- Morris, Ch. W. 43
- Moses als Zeitgenosse des Hermes Trism. 32, indirekte Darstellung göttlicher Wahrheit 67
- *Nelson, J. Ch. 14, 88 f., 179
- Neschke, A. B. 41
- Nietzsche, Fr. 25, 27 f.
- Nifo 43 (Bibliothek Orsini)
- *Nolhac, P. de 31, 43, 45, 103, 139 f.
- *Nonnos Zeus-Hera 130, Dionysos-Perseus 172
- Ohly, Fr. 33, 93, 155
- Origines Zeus-Hera 133
- Orsini, F. Biographie 31 f., als Ikono-
- graph 31, 45 f., für den *Camerino F.* 31, 39 f., 69, für die *Galleria F.* 31, 122; Bibliothek 43 ff., 70, 126, 140 ff. (Proklos, Kommentare zu Platon), Editor Ciceros, 45, 58 f., Kommentator des Servius (Vergil-Komm.) 31 f., Editor des Minucius Felix 129, Bezug auf Ps.-Heraklit 103, Vertrautheit mit Cornutus 143, mit Gyraldus 141 f., mit dem „Etymologium Magnum“ 92; Mythosbegriff 65, Pan 156, Fasten Ovids 151
- *Ovid 23, 33 f., 44, „fabula ioci plena“ 62, „causa pudenda, sed apta deo“ 62, Ganymed 150, Hvacinth 150
- *Ovide moralisé Hermaphroditus-Salmacis 112 f., Cephalus-Procris 120, Glaucus-Scylla 126, Jupiter-Juno 131, „Trunkenheit“ 178
- *Panofsky, E. 14, 39, 89, 99, 107, 166, 171
- Parrhasios 169
- Patrizzi, Fr. 39 f., 43, 88
- Paul III Papst 108
- Pepin, J. 76 f.
- Pernot, L. 43
- Petrarca, Fr. poetische Theologie 77, Homer 128, hermeneutische Maxime zur Interpretation von Dichtung 131
- *Peyre, R. 25
- Phidias 169
- Philipp II König von Spanien 38, 104
- *Philo Iudaeus Allegorese der Genesis 133, 138 f., 147
- *Philostrat Ekphrasis 4, Malerei-Dichtung 15, Polyphem 155 f., Galatea 107
- Pico della Mirandola, Giovanfrancesco Jupiter-Juno 134
- *Pico della Mirandola, Giovanni Bibliothek Orsini 45, poetische Theologie 66 f., 77, Anthropologie 85, Metaphysik-Konzeption 95 f., Bezug zu Proklos 140, zu Ps.-Dionysius Areopagita 173, zum Pythagoreismus 173; Aufstieg der Seele zu Gott 173 ff., „furor divinus“ 173 f., Buch der Natur 85, Musik 174, „raptus“ 173, „mors osculi“ 113, 172 f., Orpheus 66 ff., Mars-Venus 107, Dionysos 174 f.
- Pierini, R. d. 171
- Pigler, A. 131
- Piles, R., de 21
- *Platon Idee des Schönen bei Agucchi 12, bei Bellori 14, Liebesbegriff (Eros) als Thema der Galleria F.

- nach Bellori 14, seine Wirkungsgeschichte in der Renaissance 88 ff., am Ende des 16. Jahrhunderts in Rom 39; Idee des Guten („Politeia“) 69, Begriff des Einen („Parmenides“) 68, 95, Dialektik 50, 169, wahrscheinliches Wissen 6 f., 136 f., Wirkungsgeschichte seiner Metaphysik 68 ff., Schriftlichkeitskritik 67, Rätsel als Darstellungsform der Metaphysik 67, Aufnahme des 2. Briefes in der Renaissance 67, Charakteristik der Reden des Sokrates 68, 77 f. 70 (Ironie), „furor divinus“ 94, 174, 185, Flügel der Seele 94 f., Deutung des „Phaidros“ in der Renaissance (Bukolik) 39; Kosmologie des „Timaios“ 136 f., 147, Wirkung bei Cicero 55, Bezug zum Pythagoreismus 135 ff.; philosophische Rhetorik 56, 186, Einheit des Wissens 51, Mythenkritik 62, 70 ff., 141 ff., Kritik am *γενος φανταστικόν* und am *γενος μυητικόν* der Kunst 71, 170, Diotimas Rede über den Eros 89, 186, zwei Aphroditen 89 f., zwei Erosen als Begleiter der Aphrodite 96, „amor mutuus“ 102, Liebe zwischen altem und jungem Mann 97, Streben nach Vernunft 115, Lust-Weisheit 123, 162, *πῆρας-ἄπειρον* 142, *ὑπερουρανιος τόπος* 136, Haus des Zeus 135 f., „amor divinus“ 146, Philosophie als „ars moriendi“ 176, Endymion 150, die Alten und ihre Vertrautheit mit den Göttern 74, Eros als Daimon 158, Boreas-Oreithyia 109, Pl. als Schüler des Orpheus 66 (Pico), „editio princeps“ seiner Werke bei Gryneus 140, in der Bibliothek Orsinis 45
- Plethon, G. 44 (Bibl. Orsini)
- Plinius Wandelgänge 4, Atlas 32, Endymion 150, Zeuxis 166
- *Plotin Metaphysik 68, negative Dialektik 68 f., Wirkung auf Ficino 82, 90, 174, Zeus-Allegorese 133
- *Plutarch Bibliothek Orsini 45, Kosmos 184
- *Poliziano, A. Bibliothek Orsini 44, poetische Theologie 67, 77, Homer 64, 138, Orpheus 109, Jupiter-Juno 131, Bezug auf Proklos 140, Mythosbegriff bei Orsini 65
- Polygnot 12, 169
- Pompanazzi Bibl. Farnese 43
- Pomponius Laetus Bibl. Orsini 44 f.
- Porphyrios Bibl. Orsini 45, Bild des Zeus 146
- *Posner, D. 36, 47, 123
- Pozzo, dal A. 11
- Praxiteles 169
- *Previtali, G. 14, 58
- Prevost, J. 20
- *Prinz, W. 4, 37
- Priscianus descriptio 1
- *Proklos Metaphysik 70 ff., 142 f., Differenz zu Plotin 142, Trias: Sein-Leben-Denken 91, Begriff der Natur als *ποιμὸς* der Götter 71 f. Kosmos als Einheit von Gegensätzen 72, Mythos des göttlichen Dichters des Kosmos (Apoll) 71 f., seine „modi“ und „numeri“ 71, menschliche Mythendichtung (Homer, Hesiod) als Nachahmung des göttlichen Mythos 71 f., 74, göttliches *μετρίον* („proportio“) im Mythos 74, Mythos als negative Theologie 75 f., Mythos als reflexiv gebrochenes Bild göttlicher Realität 70, 73, 140, als Einführung in die göttlichen Mysterien 73, häßliche, lächerliche Mythen 72 f., Wortbedeutung im Mythos 73, Interpretation des Mythos als Einswerden mit dem Göttlichen 74 f., als Evokation des bacchischen Enthusiasmus 74, phrygische Harmonie und Ekstase 178, *γενος τελεστικόν* der Mythen 71, Mythos als Metapher 74, als „Rätsel“ und „Vorhang“ (*παραπτετασμενα*) 70, 74, Mythen des *γενος παιδευτικόν* 70 f., des *γενος φανταστικόν* 71, komische und tragische Mythen 71, Mythenkritik des Sokrates 70 f., 144 f., Mythos und pythagoreische Metaphysik der Zahl 140, 143, als Explikation des Bezuges von *πῆρας* und *ἄπειρον* 142, Göttergenealogien bei Hesiod 142 f., Harmonisierung von Homer und Platon 75, Bezug auf orphische, hermetische und pythagoreische Tradition 140, „männlich“-„weiblich“ im Mythos 140, „Fesselung“ im Mythos 73, Kastration des Uranos und Geburt der Aphrodite Urania 73 f., Aphrodite Urania 161, Zeus als Demiurg 140 f., Schlafen und Wachen des Zeus 146.

- Hera 140 ff., als Rhea (Haartracht) 143 f., als Aphrodite (Gürtel) 144 f., Paris-Urteil 161; mittelalterliche Wirkungsgeschichte 76, Aufnahme seiner Begrifflichkeit bei Bocchi 65, in der Bibliothek Orsinis 45, 140, Bedeutung für die Mythographie des 16. Jahrhunderts 140
- Pythagoras als Schüler des Orpheus 66, *συμπολα* 69, 77 f., 85, als Vorbild der philosophischen Existenz bei Jamblich 69, Bedeutung für Bocchi 65, für Gyraldus 138
- Quaranta, E. 30
- *Quintilian Ironie 80 f., „urbanitas“ 80 f., „compositio“ 152, „conlocatio verborum“ 152, „ambitus“ der Rede (Kohärenz) 152 f., „peroratio“ 155, als „repetitio“ und „congregatio“ 157; „decorum“-Regel 171, Nachahmungsbegriff („imitatio“ als „aemulatio“) 170, gelesen von Agostino Carracci 50
- Rabelais 46
- Raffael Vorbild für Annibale Carr. 21, 23, Galatea der Villa Farnesina 107, 121, Amor-und-Psyche-Fresken der Villa Farnesina 23, 139, 144
- *Ragghianti, C. L. 21, 28
- *Reckermann, A. 37, 50, 183, 185
- Reitzenstein, R. 172
- Reni, G. Emblem für Funeralien Agost. Carraccis mit Mythos von Cephalus und Procris 120
- Richardson, J. 19
- *Riegl, A. 22
- Ripa, C. 32
- Robertson, Cl. 45
- Rosa, S. Kritik an den Fresken der G. Farn. 19, 29
- Roscher Lexikon der griechischen Mythologie 92
- *Rouches, G. 24
- Saffrey, H. D. 76
- *Salustius „genus medium“ der Mythen 4, Mythos-Kosmos 71, Paris-Urteil 160 f.
- Salutati, C. Bibliothek Orsinis 45
- Salviati, Fr. Fresken im Palazzo Farnese 40
- Scaliger, J. C. Bibliothek Farnese 43, Pastorale 47
- Schelling, J. W. Fr. die Carracci als akademische Eklektiker 21, Michelangelos jüngstes Gericht 186
- Schiller, Fr. sentimentalisch 30
- Schule von Chartres Mythosbegriff 77
- *Seneca Nachahmung von „exempla“ 16, 167 f., Stilbegriff 167 f., Liber (Bacchus)-Hercules-Mercurius 150 f.
- Servius Quelle für ikonographisches Programm der Galleria I. 24, 31 f., Bedeutung für Orsini 31 f., 65, 157, Amor-Pan 109, Jupiter-Juno 132
- Seznec, J. 46
- Shakespeare 89
- *Sheppard, A. D. 71, 142
- Simeoni, G. Ovid-Allegorese 33
- Sokrates im „Phaidros“ (Bukolik) 39, Charakteristik seiner Reden im „Symposion“ 68, Belehrung durch Diotima 89 f., definiert Philosophie als „ars moriendi“ 150, Kritik an Homer 70, 128, 141 f., Erfinder der Parabel als Überzeugungsmittel (Aristoteles) 49, „ironia“ (Cicero) 80, „serio ludere“ 77 f., „dissimulatio“ 77 f., zerstört die Einheit zwischen Philosophie und Rhetorik (Cicero) 51, fordert philosophische Rhetorik 186, zwischen Minerva und Venus bei Ficino 162
- *Spencer, J. R. 3, 58, 171
- Stackelberg, J. v. 167
- Statius Jupiter-Juno 130
- Steisichoros Erfinder der Fabel als Beweismittel (Aristoteles) 49
- *Stendhal 20 f., 26, 41
- Stenzel, J. 169
- Swoboda, K. 37
- Syrianus Lehrer des Proklos 141
- *Taine, H. 20
- Tansillo, L. Sonett mit Paris-Urteil bei G. Bruno 165 f.
- *Tasso, T. poetische Theologie 3, 38, Pastorale 38 f., 47, 88 f., 109, „fiorita vaghezza“ 39, „stilo lirico“ 47, Aufnahme des Motivs vom werbenden Polyphem 106, Bezug auf Ciceros Rhetorik 47, Philosophie der Liebe 88, Schönheitsbegriff 155, Liebesphilosophie und ideale Rhetorik 59, „serio ludere“ 47, zum Kreis der Aldobrandini 39, in der Bibliothek Farnese 43
- Tertullian Jupiter-Juno 129
- Theiler, W. 144
- Tibaldi, P. Vorbild für Carracci 23
- *Tietze, H. 22–25, 27, 31, 36, 40, 55, 65, 120 f., 147
- Tizian 14, 21, 30, Dionysos und Ariadne 175

- Trimpi, W. 4
 Valeriano, P. Bedeutung für das ikonograph. Programm des *Cammerino F.* 32, Berufung auf Proklos 140
 Valerius Flaccus Thetis und Peleus 124 ff.
 Varro poetische Theologie 129 (Jupiter-Juno)
 Vasari, G. gefördert von Alessandro Farnese 37
 Vergil „omnia vincit Amor“ 35, poetische Theologie 77 „genus unde latinum“ 149
 Veronese, P. 21 (Vorbild für die Carracci)
 Vignola, J. B. gefördert durch Aless. Farnese 37
 Viktoriner poetische Theologie 77
 *Vitruv Wandelgänge 4, „ordinatio“ 182, „dispositio“ 182
 Vogel, C. de 181
 *Voss, H. 25, 27, 47, 147
 Waleys, Th. s. Berchorius, P.
 Walker, D. P. 66
 Weinberg, W. 185
 Westerink, L. G. 76
 Wetherbee, W. 77
 Whitfield, Cl. 35, 43
 Winckelmann, J. J. Carracci als Eklektiker 21, Begriff der Malerei 168
 *Wind, E. 1, 14, 45, 67, 81, 87, 89, 163, 172 f., 175 f.
 *Wittkower, R. 29, 47, 170
 Wölfflin, H. 25
 Xenophon Ironie des Sokrates 80
 *Yates, Fr. A. 32, 112
 Zapperi, R. 42
 Zoroaster bei Pico 66
 Zuccari, Fr. und T. Fresken im Palazzo Farnese 40, gefördert durch Alessandro Farnese 38

ABBILDUNGSVERZEICHNIS⁸

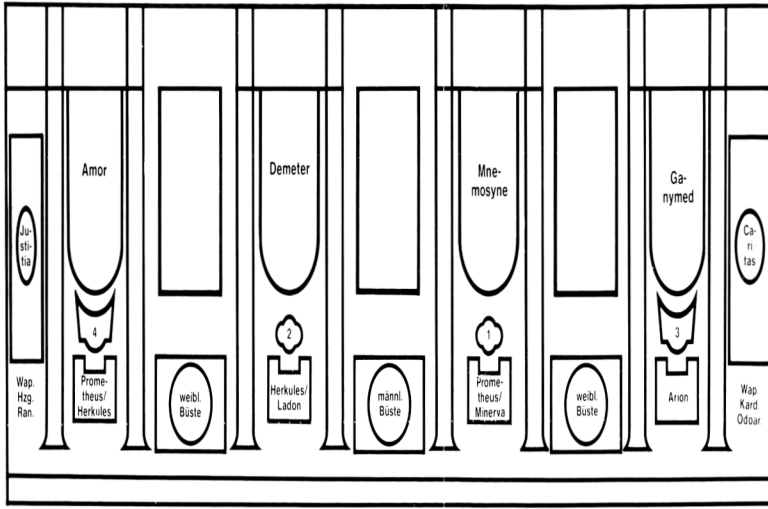
1. Giovanni Volpato,
Kupferstich,
Galleria Farnese, Blick von Westen nach Osten
Albertina, Graphische Sammlung, Wien
2. Giovanni Volpato,
Kupferstich,
Galleria Farnese, Aufriß der Nordwand
Albertina, Graphische Sammlung, Wien
3. Giovanni Volpato,
Kupferstich,
Galleria Farnese, Aufriß der Südwand
Albertina, Graphische Sammlung, Wien
4. Deckenwölbung der Galleria Farnese
Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, Rom
5. Pietro Aquila,
Kupferstich,
Detail der Nordwand mit Allegorese der „fortitudo“
Iris Marzik
6. Pietro Aquila,
Kupferstich,
Detail der Nordwand mit Allegorese der „temperantia“
Iris Marzik
7. Allegorese der „iustitia“
Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, Rom
8. Allegorese der „caritas“
Iris Marzik
9. Arions Rettung
Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, Rom
10. Prometheus und Minerva bei der Erschaffung des Menschen
Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, Rom
11. Herkules im Kampf mit dem Drachen Ladon
Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, Rom
12. Herkules befreit Prometheus
Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, Rom
13. Dädalus und Ikarus
Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, Rom
14. Diana entdeckt die Schwangerschaft Callistos
Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, Rom
15. Callistos Verwandlung in eine Bärin
Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, Rom
16. Die Versöhnung zwischen Apoll und Merkur
Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, Rom

17. Kampf der „amori“ um die Fackel,
Hermenpaar,
Hero und Leander
Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, Rom
18. Kampf der „amori“ um die Palme,
Hermenpaar,
Apoll schindet Marsyas
Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, Rom
19. Kampf der „amori“ um den Siegeskranz,
Hermenpaar,
Jupiter und Europa
Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, Rom
20. Versöhnung der „amori“
Hermenpaar,
Amor besiegt Pan
Edizione Alinari, Florenz
21. Pietro Aquila,
Kupferstich nach dem Fresko
Perseus befreit Andromeda
Iris Marzik
22. Pietro Aquila,
Kupferstich nach dem Fresko
Pereus besiegt Phineus und seine Rotte
Iris Marzik
23. Pietro Aquila,
Kupferstich,
Detail der Ostwand mit
Polyphem wirbt um Galatea sowie
Apoll und Hyacinth
Iris Marzik
24. Pietro Aquila,
Kupferstich,
Detail der Westwand mit
Polyphems Eifersucht sowie
Entführung Ganymeds
Iris Marzik
25. Carlo Cesio,
Kupferstich,
Detail des Frieses mit
Orpheus und Eurydike
Staatliche Graphische Sammlung, München
26. Carlo Cesio,
Kupferstich,
Detail des Frieses mit
Boreas und Oreithya
Staatliche Graphische Sammlung, München
27. Carlo Cesio,
Kupferstich,
Detail des Frieses mit
Hermaphroditus und Salmacis
Staatliche Graphische Sammlung, München

28. Carlo Cesio,
Kupferstich,
Detail des Frieses mit
Pan und Syrinx
Staatliche Graphische Sammlung, München
29. Pietro Aquila,
Kupferstich nach dem Fresko
Aurora entführt Cephalus
Iris Marzik
30. Pietro Aquila,
Kupferstich nach dem Fresko
Brautfahrt der Thetis
Iris Marzik
31. Jupiter und Juno
Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, Rom
32. Venus und Anchises
Edizione Alinari, Florenz
33. Diana und Endymion
Edizione Alinari, Florenz
34. Herkules und Omphale
Edizione Alinari, Florenz
35. Pans Opfer an Diana
Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, Rom
36. Urteil des Paris
Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, Rom
37. Dionysos und Ariadne
Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, Rom
38. Vorstudie zum Fresko „Jupiter und Juno“
ehem. Ellesmere Collection
39. Vorstudie zum Fresko „Jupiter und Juno“
Courtauld Institute Galleries, London
40. Vorstudie zum Fresko „Jupiter und Juno“
Musée des Beaux-Arts, Besançon
41. Vorstudie zum Fresko „Jupiter und Juno“
Musée des Beaux-Arts, Besançon
42. Vorstudie zum Fresko „Dionysos und Ariadne“
Royal Library, Windsor Castle
43. Vorstudie zum Fresko „Dionysos und Ariadne“
Albertina, Graphische Sammlung, Wien
44. Vorstudie zur Gestaltung der Deckenwölbung
mit dem Motiv des triumphierenden Dionysos
Louvre, Département des Arts graphiques, Paris
Cliché des Musées Nationaux, Paris
45. Vorstudie zum Fresko „Dionysos und Ariadne“
Louvre, Département des Arts graphiques, Paris
Cliché des Musées Nationaux, Paris
46. Vorstudie zum Fresko „Dionysos und Ariadne“
Albertina, Graphische Sammlung, Wien
47. Vorstudie zum Fresko „Dionysos und Ariadne“
Albertina, Graphische Sammlung, Wien

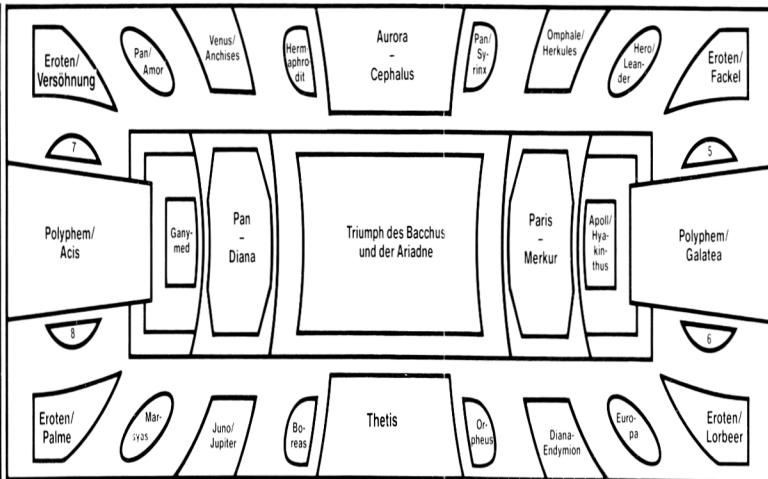
48. Pietro Aquila,
Kupferstich
nach Annibale Carraccis Fresko „Herkules am Scheidewege“
für den Camerino Farnese, Rom
Staatliche Graphische Sammlung, München
49. Pietro Aquila,
Kupferstich
nach Annibale Carraccis Fresko „Herkules trägt die Himmelskugel des Atlas“
für den Camerino Farnese, Rom
Staatliche Graphische Sammlung, München
50. Pietro Aquila,
Kupferstich
nach Annibale Carraccis Fresko „Die Ruhe des Herkules“
für den Camerino Farnese, Rom
Albertina, Graphische Sammlung, Wien
51. Pietro Aquila,
Kupferstich
nach Annibale Carraccis Fresko „Perseus tötet Medusa“
für den Camerino Farnese, Rom
Albertina, Graphische Sammlung, Wien
52. Annibale Carracci,
Schlafende Venus,
ursprünglich für den Palazzetto Farnese, Rom,
heute: Musée Condé, Chantilly
Giraudon, Paris
53. Agostino Carracci,
Kupferstich,
Satyr und Nymphe,
Albertina, Graphische Sammlung, Wien
54. Agostino Carracci,
Kupferstich nach dem Gemälde von Paolo Fiammingo
„Reciproco d'Amore“ (Kunsthistorisches Museum, Wien)
Albertina, Graphische Sammlung, Wien
55. Agostino Carracci,
Kupferstich nach dem Gemälde von Paolo Fiammingo
„I Frutti d'Amore“ (Kunsthistorisches Museum, Wien)
Albertina, Graphische Sammlung, Wien
56. Raffael,
Triumph der Galatea (und Sebastiano del Piombo, Polyphem)
Fresken in der Villa Farnesina, Rom
Bibliotheca Hertziana, Rom
57. Raffael und Mitarbeiter,
Detail der Deckenfresken in der Amor-und-Psyche-Loggia der Villa Farnesina, Rom:
im Zentrum: Ratsversammlung der Götter über die Vermählung von Amor und Psyche
mit Psyche am linken Bildrand; in den Zwickeln darunter:
Aufahrt der Venus zum Olymp (l.) und Venus vor Jupiter (r.)
Bibliotheca Hertziana, Rom
58. Tizian, Dionysos und Ariadne
National Gallery, London

*) Das Ausweichen auf Graphik für die Nummern 21–24 und 29–30 ist durch die ungewöhnlich hohen Honorarsätze bedingt, die von der Edizione Alinari, Florenz, für die Genehmigung zum Abdruck ihrer Photovorlagen verlangt werden.



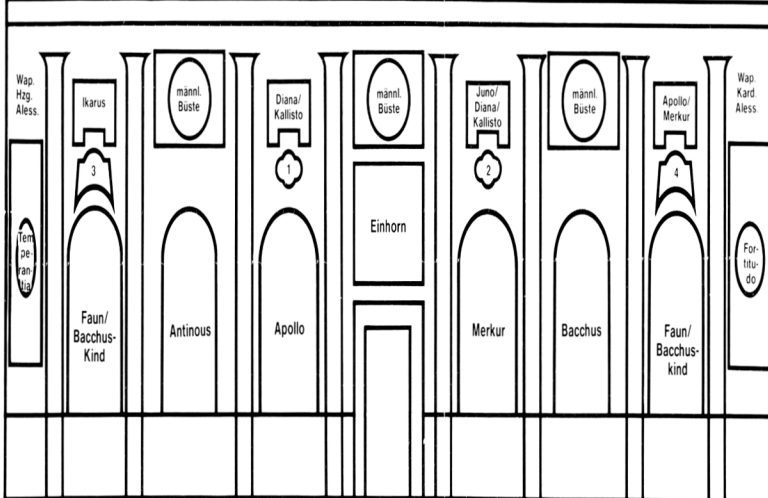
W

5



N

0



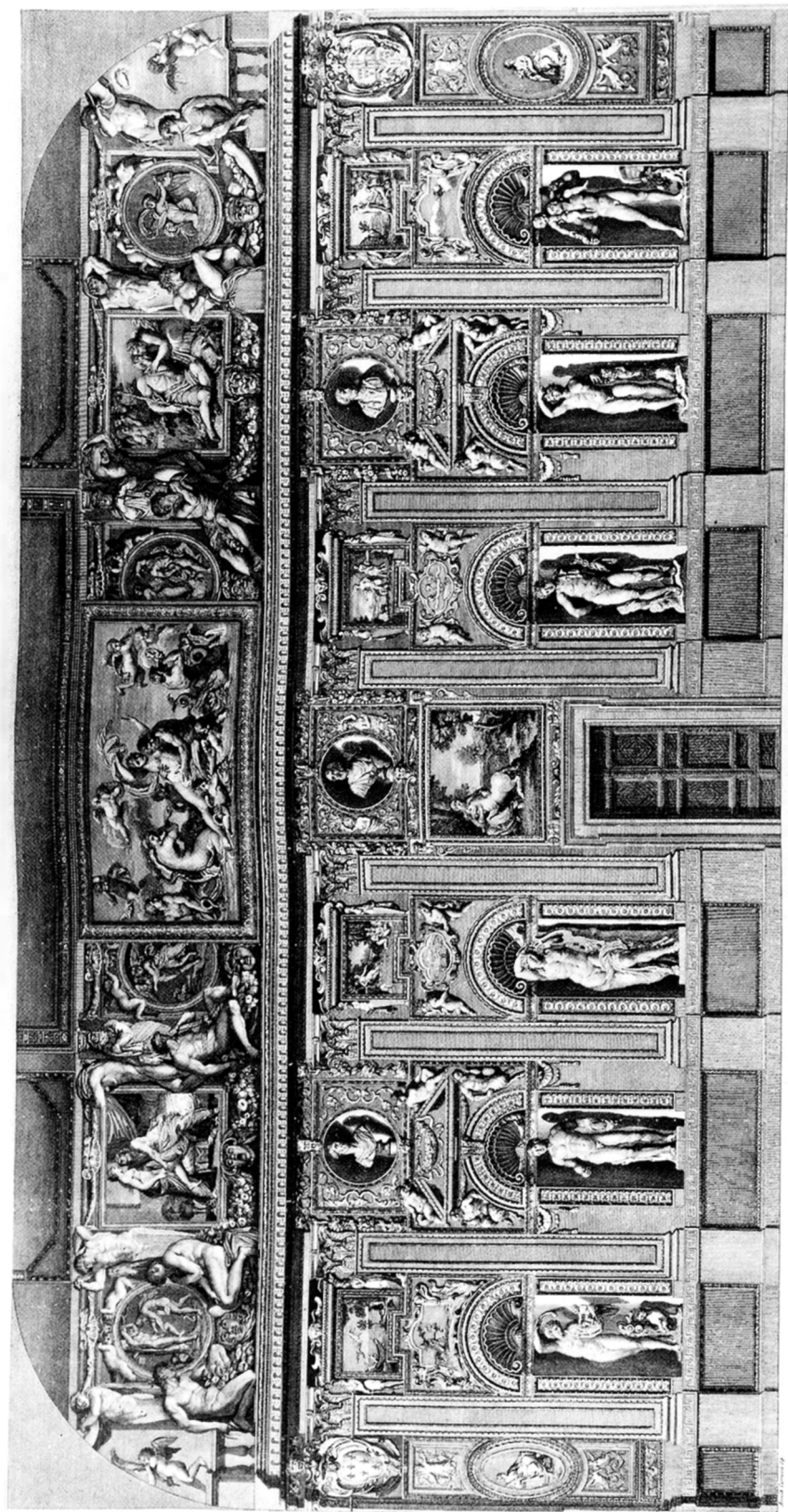
- Impresen
 1. Hgz. Alessandro
 2. Kard. Odoardo
 3. Kard. Alessandro
 4. Hgz. Ranuccio I.

- Medaillons
 5. Jason
 6. Entführungsszene
 7. Paris ?
 8. Bukolische Szene

Plan der
Galleria Farnese



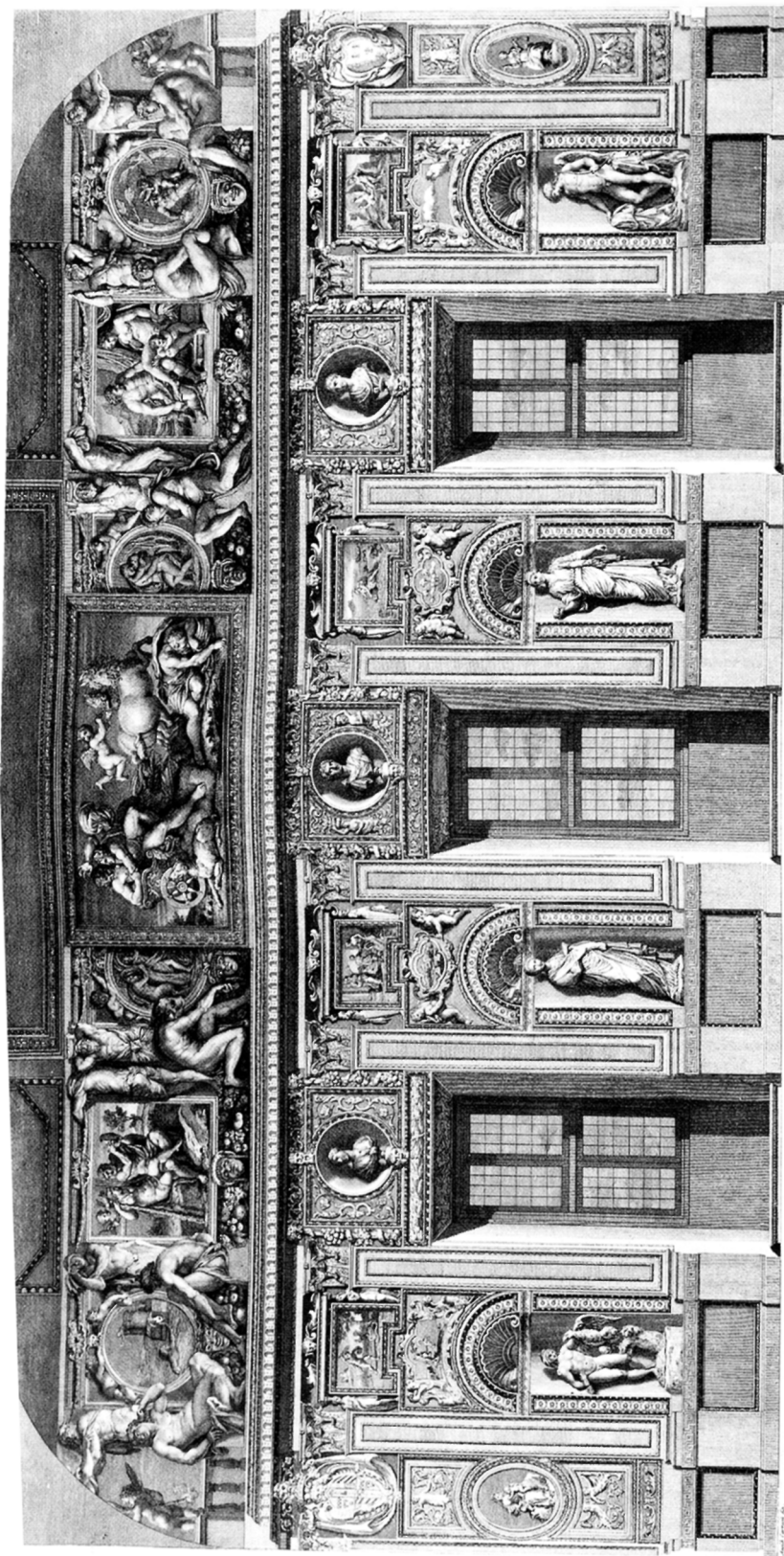
1. G. Volpato, Galleria Farnese



View of the Sarcophagus, situated at Spier

*Cremos habet unda Proci, Tritona canorum
Prociq; antiquum, Tritonemq; parentem*

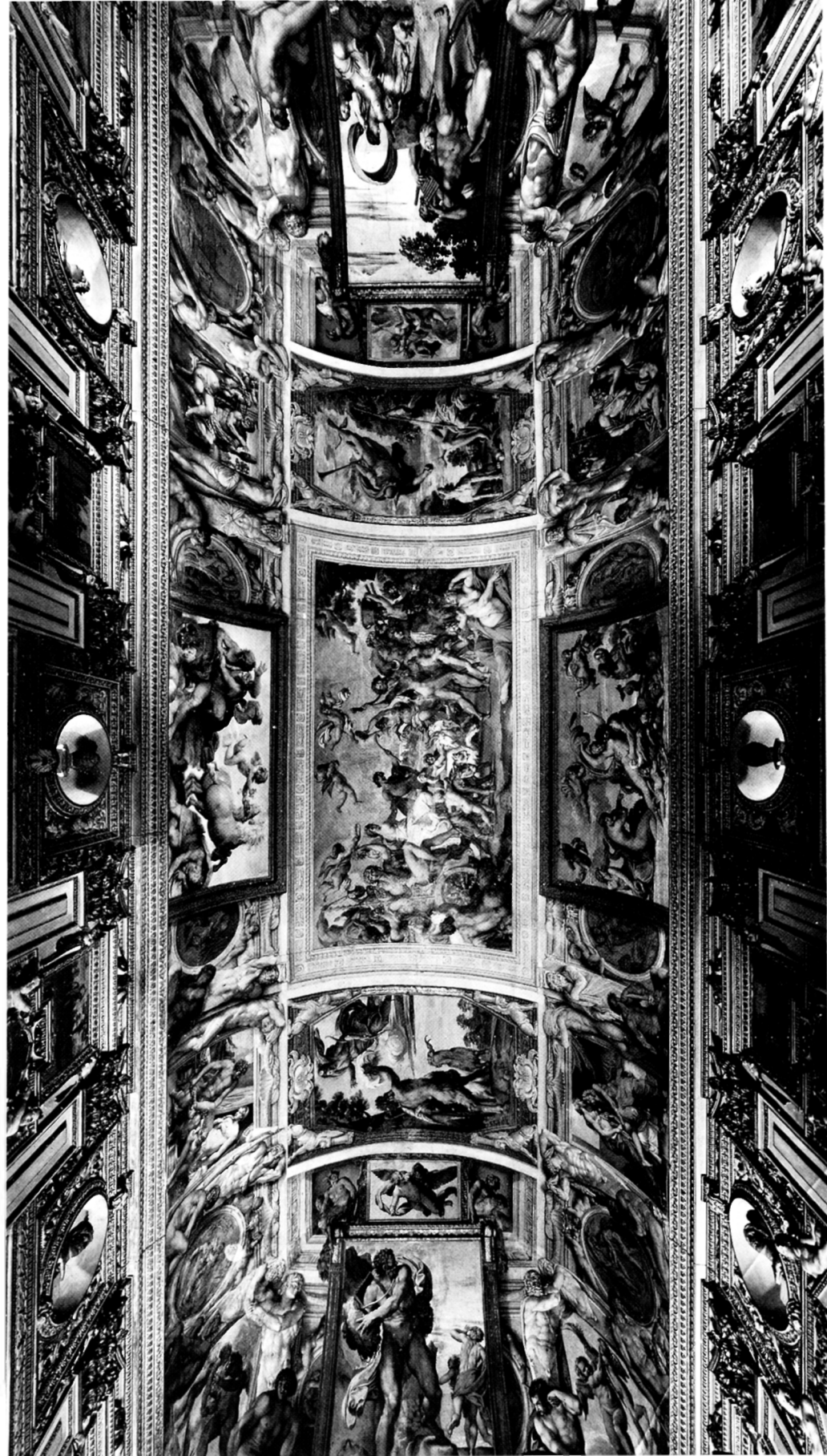
*Epoca suis immensa tepa laetitia
Prociq; et nato, Proci, Ma. S. U.*



*Cum me conuigera tendentem retia Ceruus
 Quilice de sinu semper florentis Agnelli*

Verdala della Fiancata situata a Mezzogiorno

*L'alta mare videt pulvis. Inuasa tandem
 Spectantque caput. Oct. ma. C. vii*



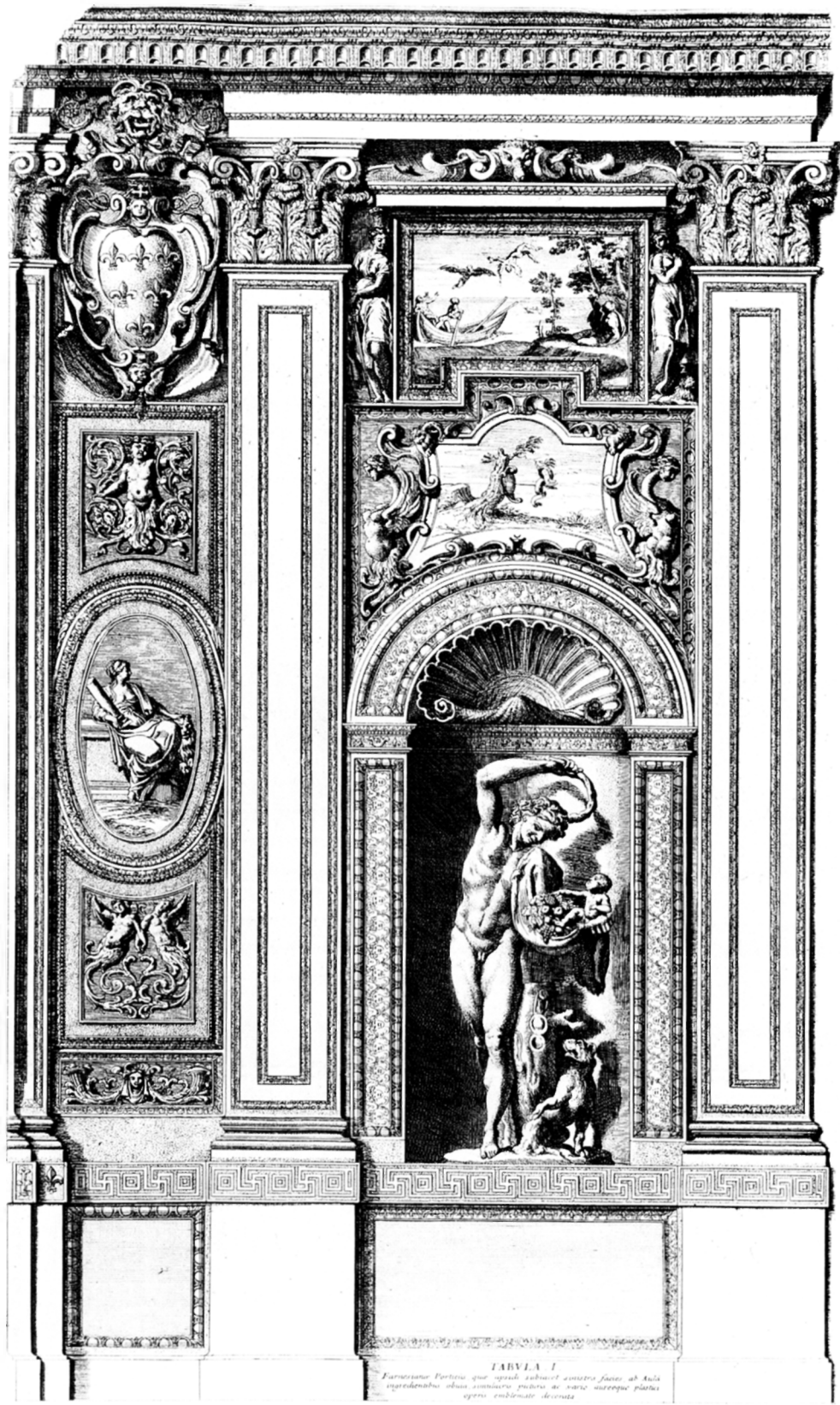


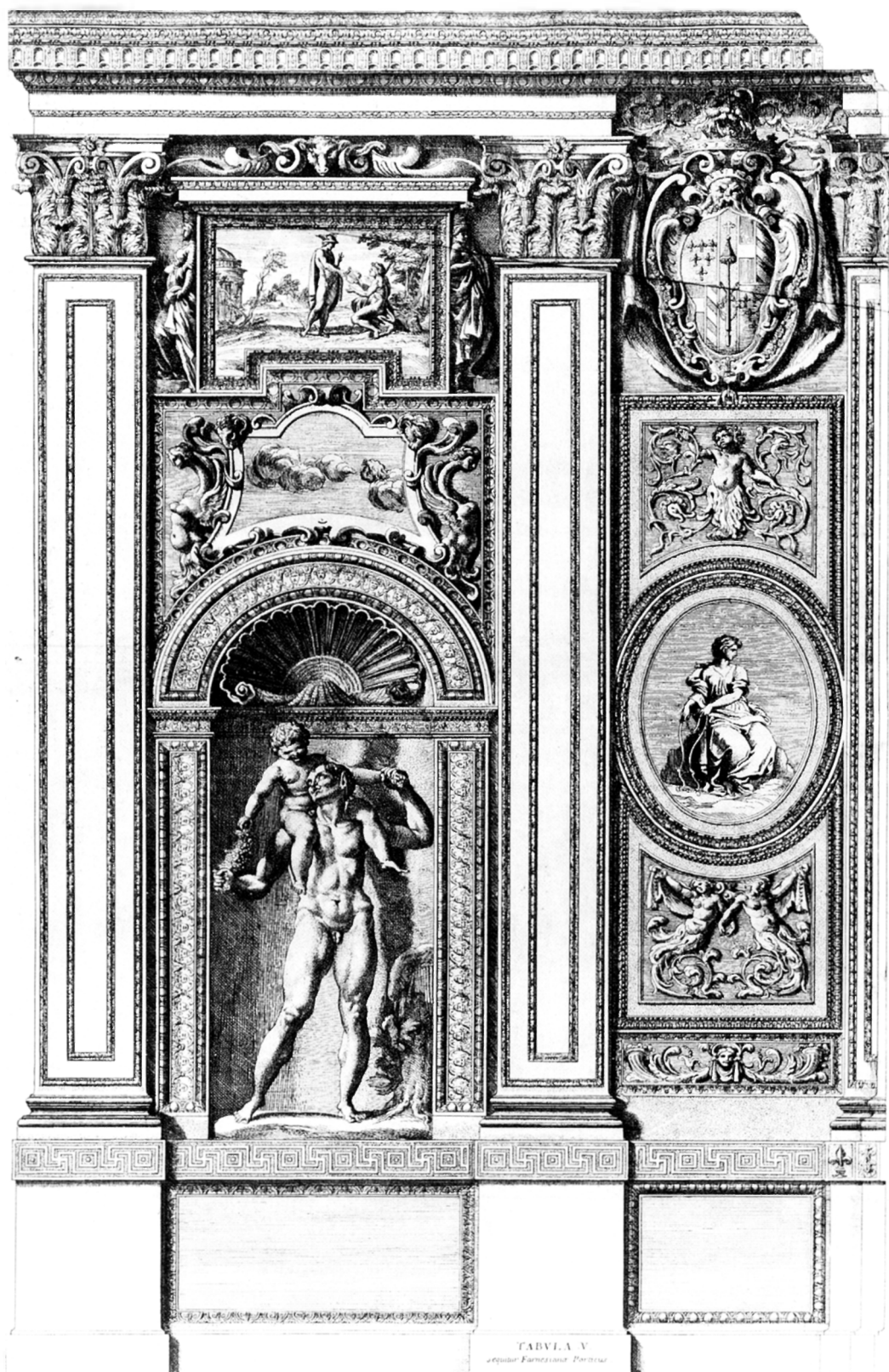
TAVOLA I

Fortitudo Porticus, quae apud subiectum amplexu fuit ab Aula
ingredientebus ubi conuenerunt picturae ac variae interque pictas
opere emblematica decorata

Antich. Farnesiana, p. 10. in F. del. Farnesiana

In Arch. de Roma, f. 10. in Arch. de Roma, in F. del. Farnesiana

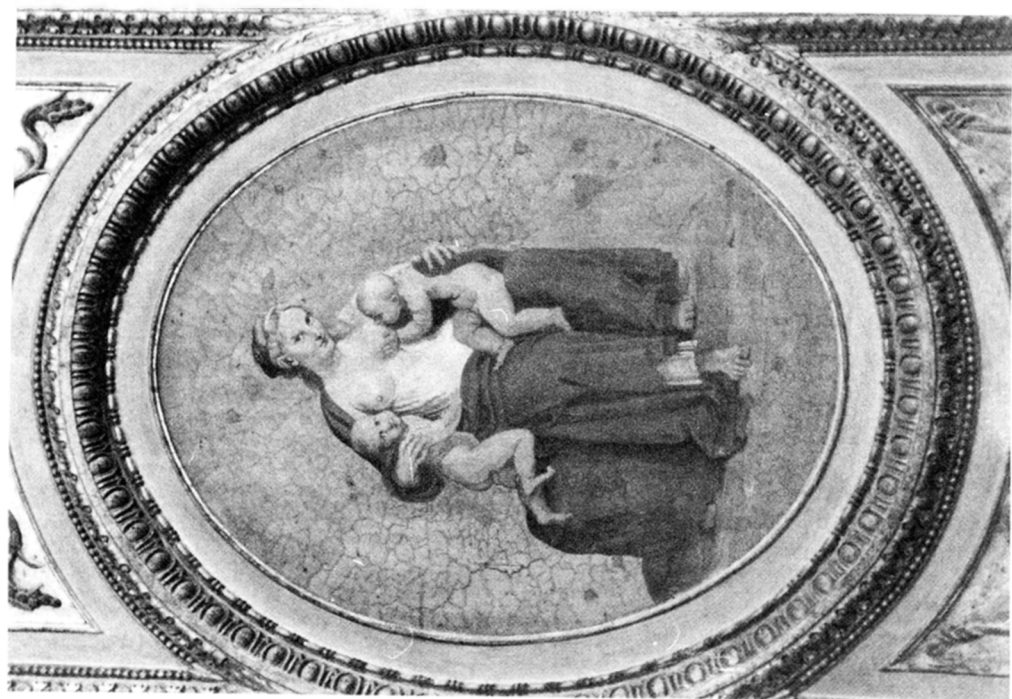
Petrus Aquila del. in 1705



Engraving of the north wall of the Villa Farnesina

Engraving of the north wall of the Villa Farnesina

Engraving of the north wall of the Villa Farnesina



8. „caritas“



7. „iustitia“



9. Arion



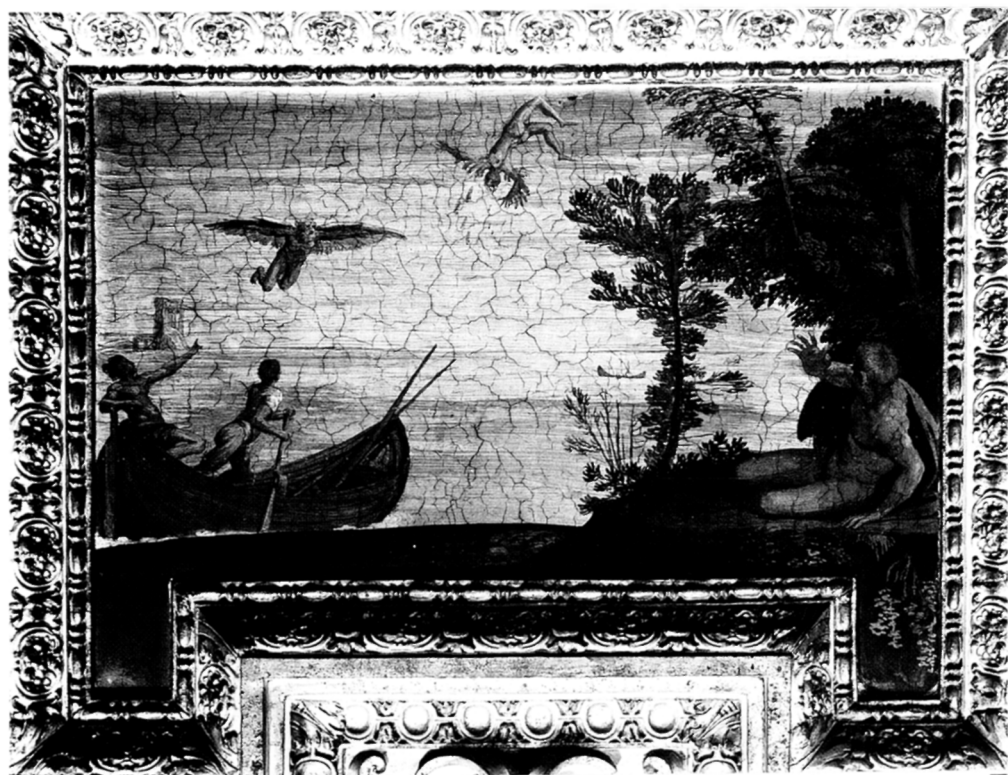
10. Prometheus und Minerva



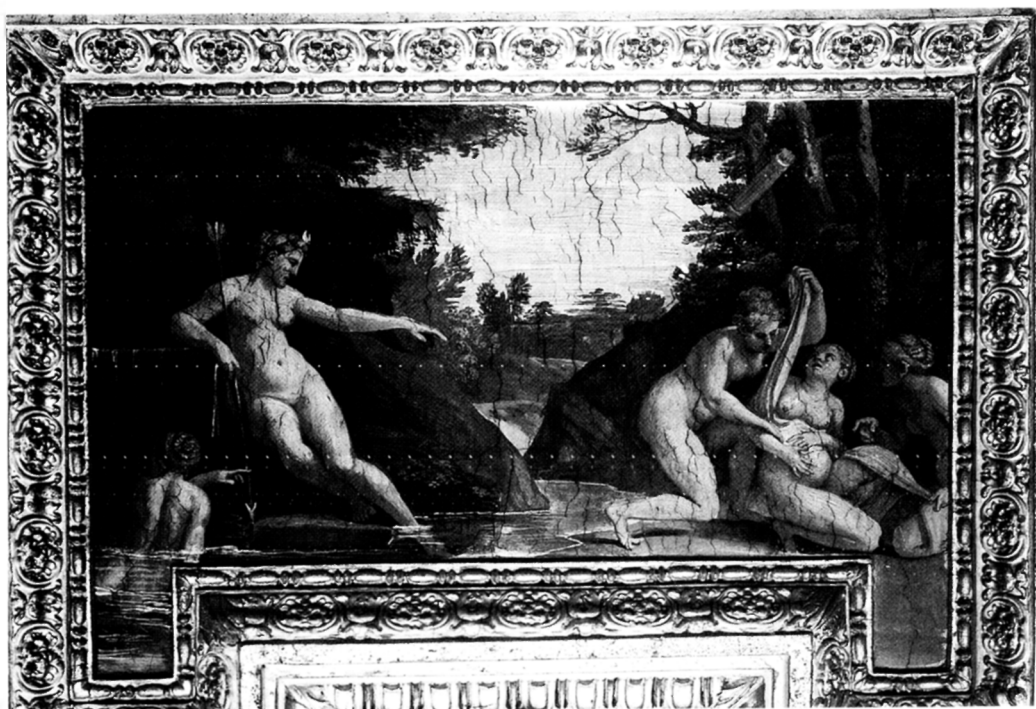
11. Herkules und Ladon



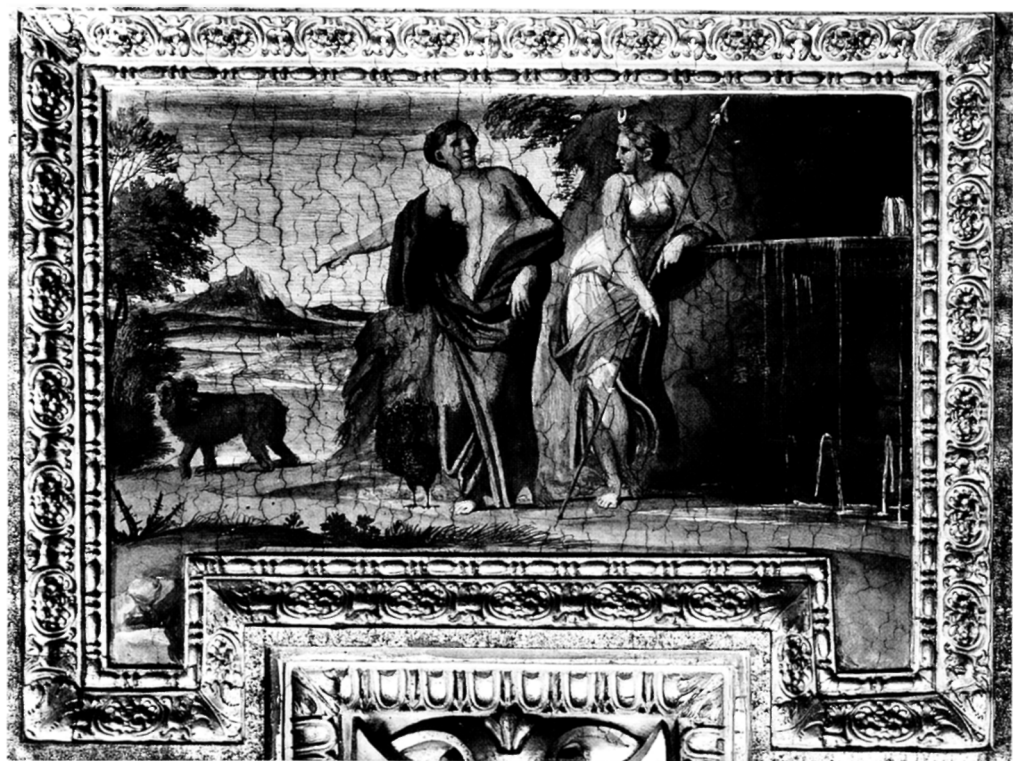
12. Herkules befreit Prometheus



13. Dädalus und Ikarus



14. Diana und Callisto



15. Bestrafung der Callisto



16. Apoll und Merkur



17. Deckenwölbung, Detail



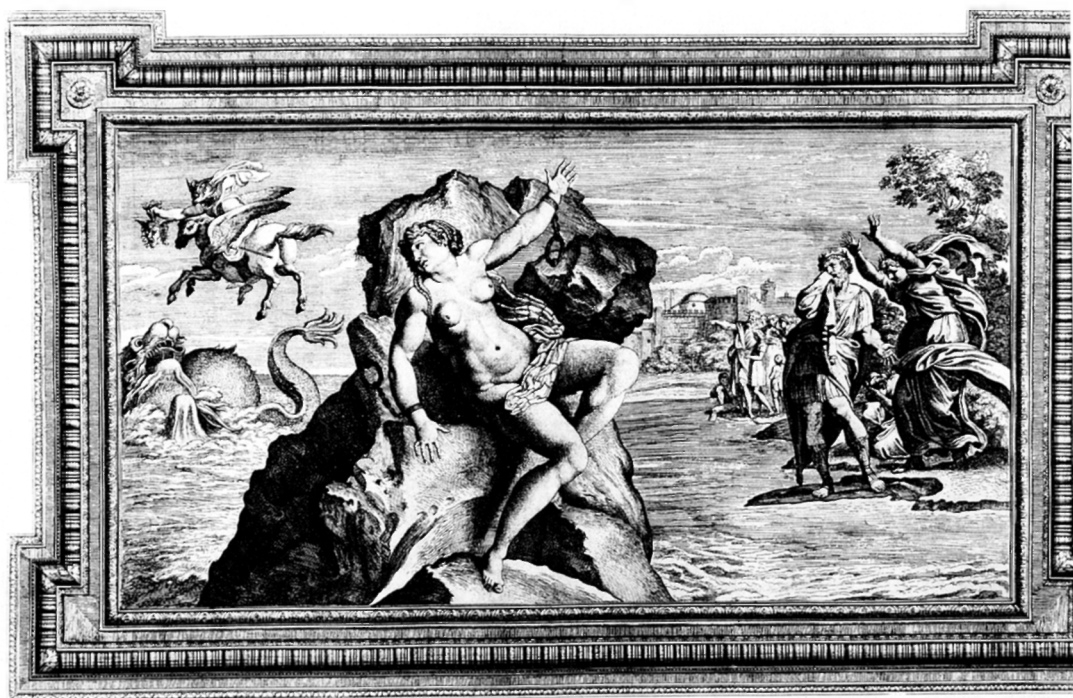
18. Deckenwölbung, Detail



Deckenwölbung, Detail



Deckenwölbung, Detail



ANDROMEDEN diu reſigatam brachia ſuas
Nullo ABANTIADIS filius, ſedq; mater.

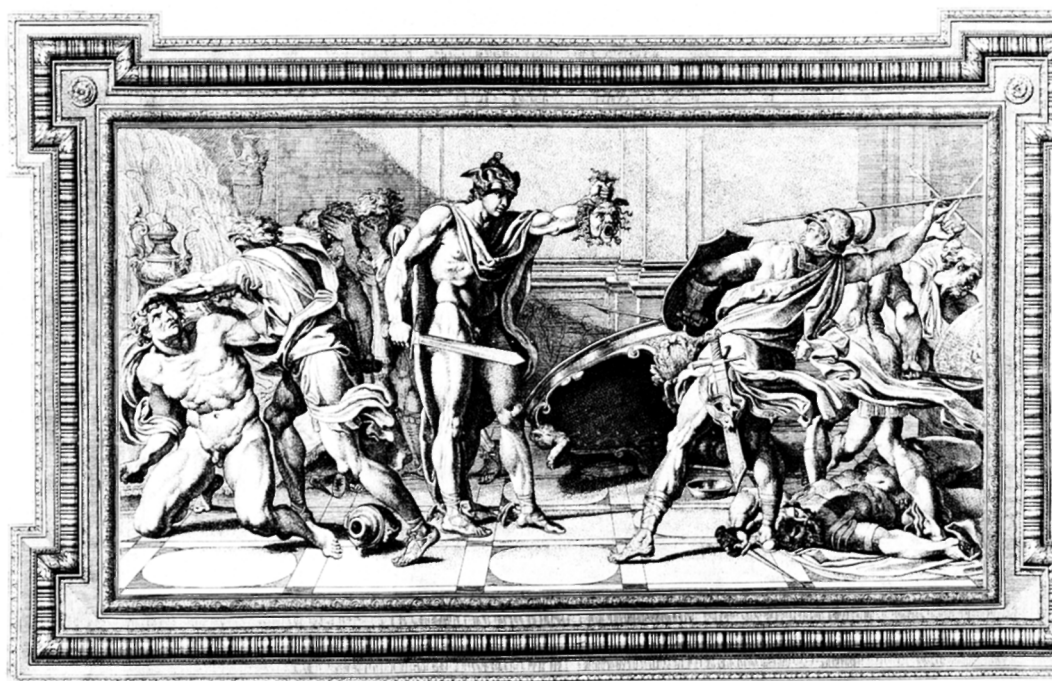
Arca conceſſit cetum ſeruiſſe ſecuram.
Mare et in anguſtem Phrygiæſque menſem.

Engraving from the Roman Empire

In ſpectu de Roma ſpectu Roma ad Virg. & Mar. de Per. et Per. Per.

Perseus Aquila

21. Perseus und Andromeda (P. Aquila)



PHINEVS mox ſecura ſecuribus caſibus ingit
Nepheſe ſuas, ſurgit Phrygiæſque ſuas

Aniſtræque manu ſecuribus Gorgonis ingit.
In aliam ſecuribus ſuas caſibus ingit

Engraving from the Roman Empire

In ſpectu de Roma ſpectu Roma ad Virg. & Mar. de Per. et Per. Per.

Perseus Aquila

22. Perseus und Phineus (P. Aquila)



Polyphem und Galatea (P. Aquila)



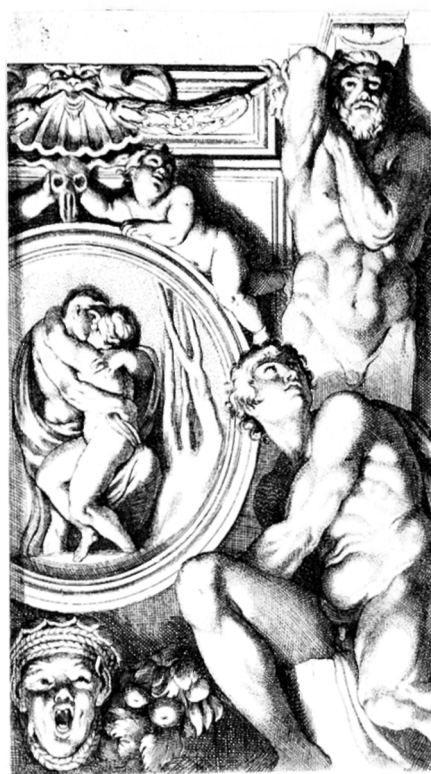
Polyphems Eifersucht (P. Aquila)



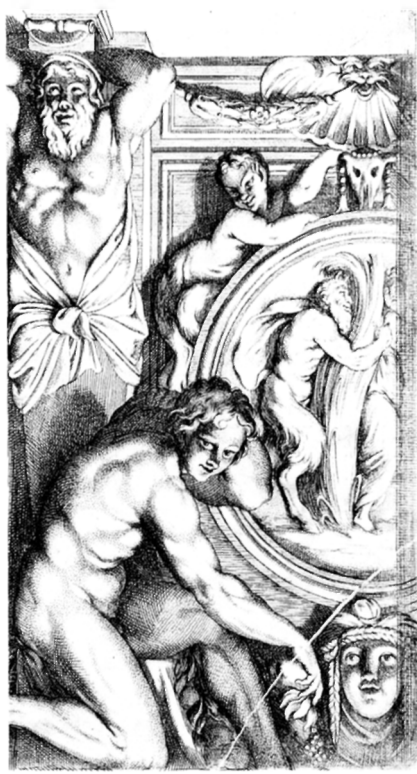
25. Orpheus und Eurydike (C. Cesio)



26. Boreas und Oreithyia (C. Cesio)



27. Hermaphroditus und Salmacis
(C. Cesio)



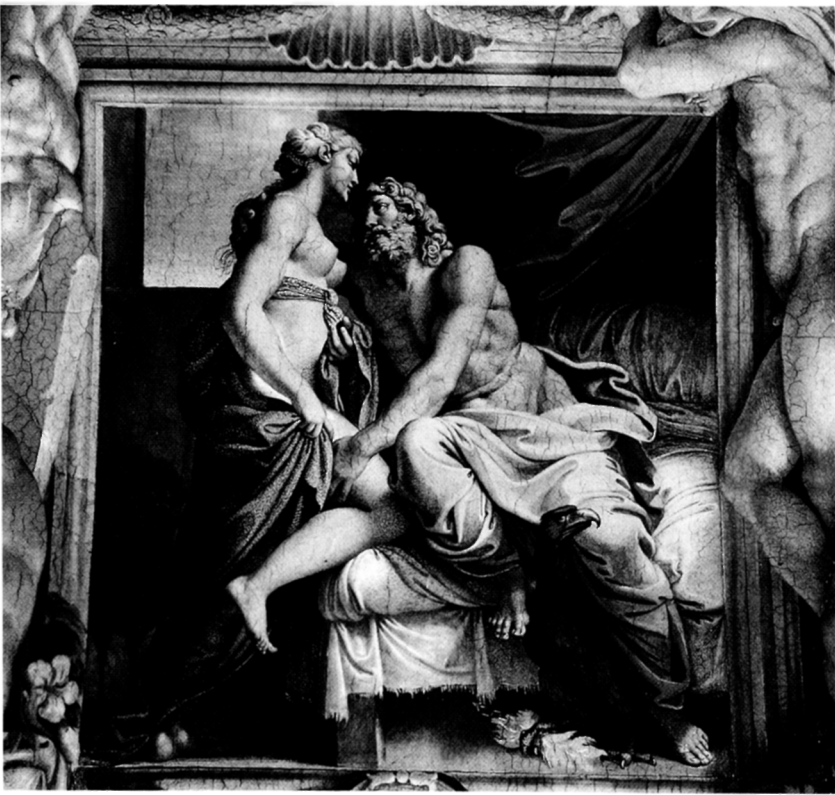
28. Pan und Syrinx (C. Cesio)



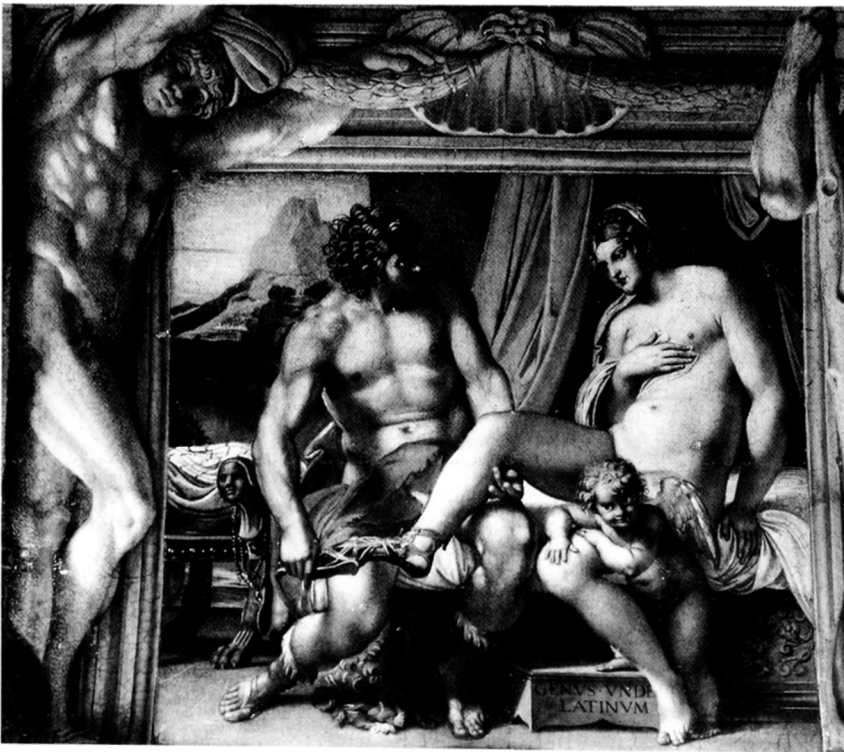
29. Aurora und Cephalus (P. Aquila)



30. Brautfahrt der Thetis (P. Aquila)



31. Jupiter und Juno



32. Venus und Anchises



33. Diana und Endymion



34. Herkules und Omphale



35. Pan und Diana



36. Urteil des Paris



37. Dionysos und Ariadne



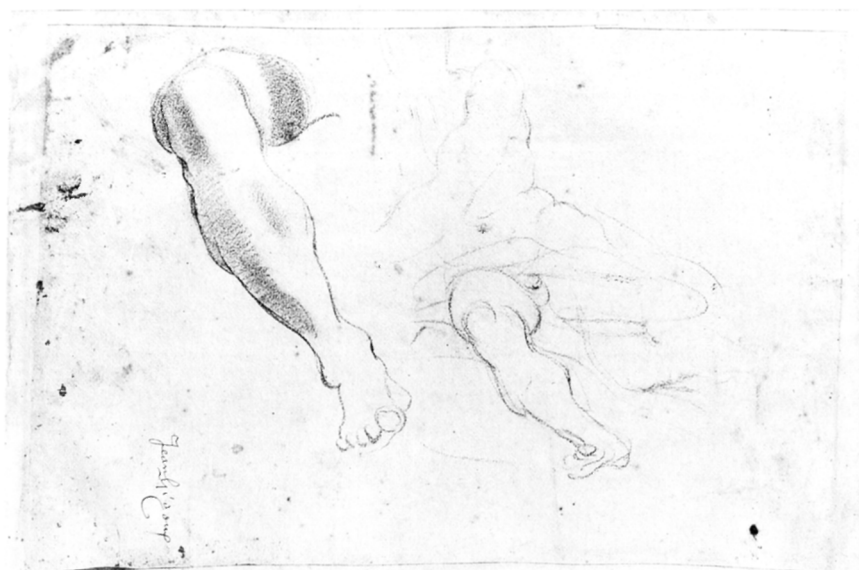
38. Jupiter und Juno (Vorstudie)



39. Juno, Vorstudie



40. Juno, Vorstudie

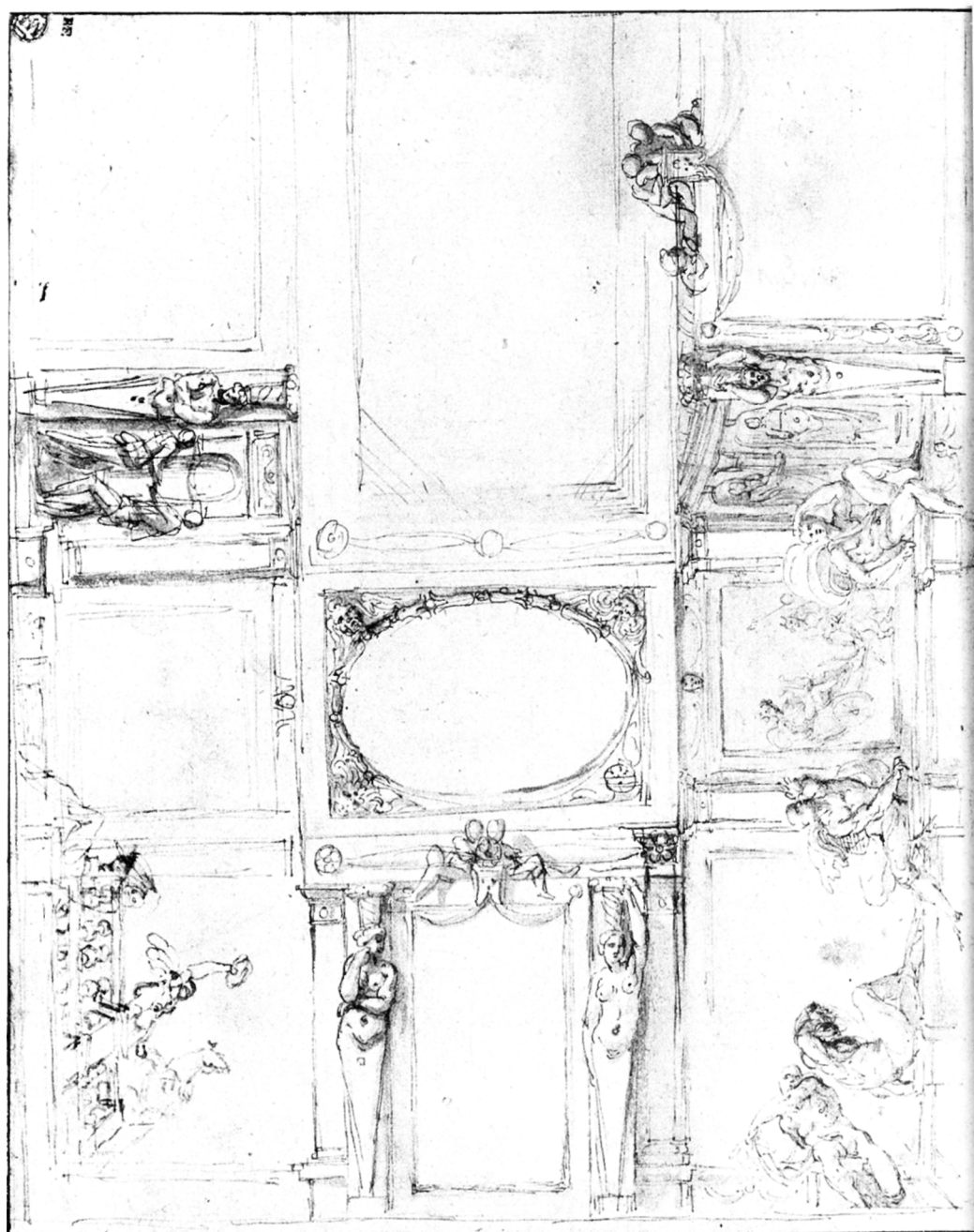


41. Jupiter, Vorstudie





43. Auffindung Ariadnes, Vorstudie



44. Triumph des Dionysos, Vorstudie



45. Dionysos und Ariadne, Vorstudie



46. Dionysos, Vorstudie

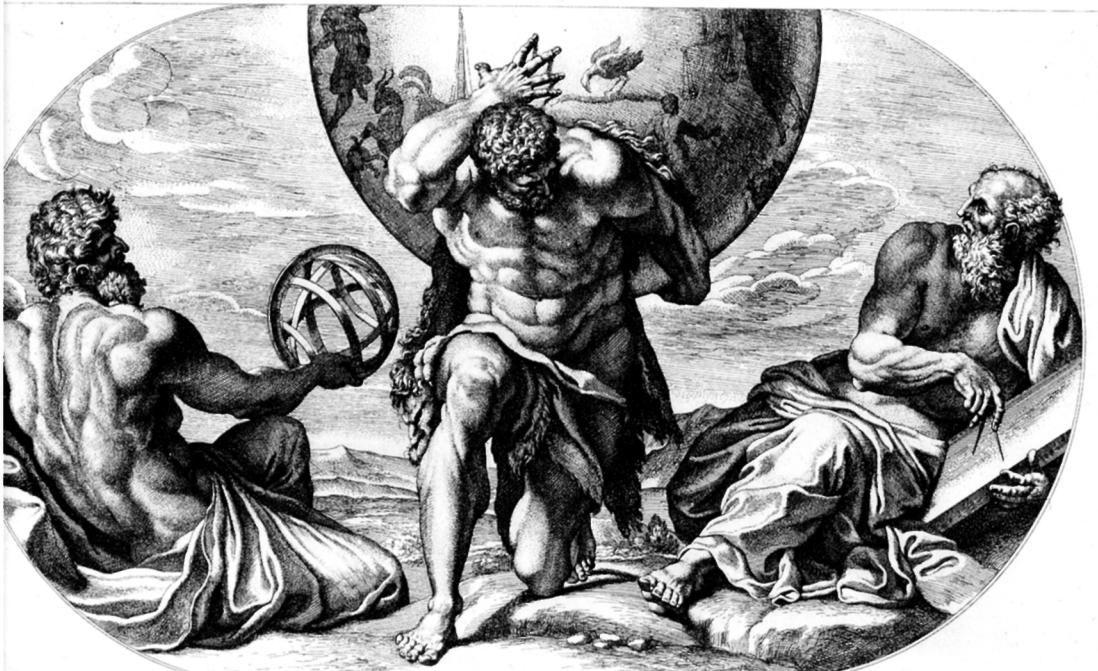


47. Dionysos und Ariadne, Vorstudie



EMINENTISSIMO AC REV^{te} PRINCIPI CÆSARI D'ESTRES S.R.E. CARDINALI AMPLISSIMO.
 HEROICÆ VIRTUTIS IMAGINES AB EGREGIO PICTORE ANNIBALE CARRACIO MIRA ARTIS ELEGANTIA, IN FARNESIANIS AEDIBUS EXPRESSAS, TIBI SACRO
 EMINENTISSIME PRINCIPS. VT, CVM IPSE EARVM EXEMPLAR IN PECTORE GERAS, ALIENIS COLORIBVS TVA FACTA ADMIRATA INTVEARIS, ET AGNOSCAS.
 EM V
Quem manifesti iter VIRTUS, ædæ veritæ summe *Quæ rectæ salute via moribus VOLVPTAS.* *Alta pietas à sacris pendet per sæcula veritas*
Ædæ, et ædæ veritæ summe *Sol ignis ferunt, horrida morosa latent* *Perdis deinde Cæsar quæque speres eris*
Annibal Carracci pinxit in Ædibus Farnesianis *In Ædibus de Palatio, fœderis Romæ ad Temp^l à Marc^o de Pace in pinx^t à P. Aquila* *Pinxit Aquila delin^t et sculp^t*

48. Herkules am Scheidewege (P. Aquila)



Fortis, Atlanteos humeros subijcit labores
 Chæmre ALCIDES sustinuit pulchrum
 Sol novus, occiditque sua cervice pendenti.
 Et cæli longas æthra obire vias
 Pondera fert mundi sapienter, dominatur astris.
 Ille sua vitæ, qui bene fulsit, onas
Fortis, Atlanteos humeros subijcit labores *Chæmre ALCIDES sustinuit pulchrum* *Sol novus, occiditque sua cervice pendenti.* *Et cæli longas æthra obire vias* *Pondera fert mundi sapienter, dominatur astris.* *Ille sua vitæ, qui bene fulsit, onas*
Pinxit Aquila delin^t et sculp^t

49. Herkules mit der Himmelskugel (P. Aquila)



*Hic, qui dura sedet, porrecto saxa leone.
Ille est ALCIDES, qui fera monstra domat.*

*Queque tulit apertis, et bona praefix vultu,
Semperque suo regemque canem.*

*SIPHYNX monet ALCIDEN victis requiescere monstra
Dulcor est multo parva labore quies.*

50. Ruhe des Herkules (P. Aquila)



*PERSEVS anguicoma ferre sedit ira MEDUSÆ.
Ipsæque diuina PALLADIS ausa comas.*

*Obicit heros, throno Dea cuspida, monstra;
Ipsæque diuina PALLADIS ausa comas.*

*Ducite Morules mori non spernere Deos
Ecce ferit strato vindicta ira Dei.*

51. Perseus und Medusa (P. Aquila)



Annibale Carracci, Schlafende Venus



53. Agostino Carracci, Satyr und Nymphe



54. „Reciproco d'Amore“ (Agostino Carracci)



55. „I Frutti d'Amore“ (Agostino Carracci)



56. Raffael, Galatea, Villa Farnesina



Raffael, Detail der Amor- und Psyche-Loggia, Villa Farnesina



58. Tizian. Dionysos und Ariadne